BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

F. Capra: Una lettera — **B. De Marchi:** Primi materiali per una teoria della critica cinematografica (II parte) — **S. Casazza:** Berlino e la «grandeur» — **G. Sibilla:** Trento — **M. Mida:** Cinema delle repubbliche sovietiche — **G. Bendazzi:** Animazione ad Annecy — **M. Maisetti:** Montecatini — **S. Grmek Germani:** Fantatrieste n. 15 — **G. Reid:** Lettera dal Canada — Note, recensioni, notizie a cura di A. Bernardini, G. Cereda, G. Cincotti, G. Grazzini, G. Polacco, G. Rondolino, V. Tosi — Tutti i film usciti a Roma

BIANCO E NERO 1977

SOMMARIO

anno XXXVIII - fascicolo 4 - luglio-agosto 1977

ROBERTO ROSSELLINI

La scomparsa di Roberto Rossellini — che insieme a Floris L. Ammannati e a Fernaldo Di Giammatteo diresse questa rivista dal 1971 al 1975 — crea nel cinema mondiale un vuoto non colmabile.
Se altri nomi illustri del cinema italiano del dopoguerra ci hanno lasciato in questi ultimi tempi, da De Sica a Visconti a Pasolini, solo di Rossellini si può dire che abbia seminato ininterrottamente nelle cinematografie di tutti i paesi, al di là delle mode, delle poetiche e delle generazioni.
La sua convinta azione di profeta dei giovani e del nuovo fu suggellata dalla sua battaglia come presidente della giuria di Cannes, alla vigilia della morte, dove infranse tutti i giochi degli interessi produttivi e degli equilibri diplomatici conducendo alla vittoria un film di rottura, fatto con pochi mezzi e senza attori famosi, un film lontano dai suoi eppure in buona misura debitore della sua lezione: **Padre padrone.** A Rossellini hanno guardato in epoche e situazioni diverse come al loro naturale maestro i cineasti francesi della "nouvelle vague", quelli latino-americani della "nueva ola", indiani, giapponesi, americani, arabi.
La sua opera nel cinema comincia già negli anni '30, come sceneggiatore e prosegue poi come documentarista

e aiuto-regista. Ma a differenza di altri che ostentano l'anzianità di mestiere come un fiore all'occhiello, Rossellini dava sempre l'impressione di non conoscere le regole, di non avere trucchi da tirar fuori dalla tasca; e in effetti ogni volta si metteva dietro la macchina da presa con la spontaneità, la gioia e la freschezza dell'esordiente. La insofferenza per ogni "routine" lo portava talvolta ad annoiarsi a metà lavorazione di un film che aveva iniziato non convinto, oppure a lasciare a se stesso il "divo" impostogli dal produttore e che non lo interessava, ad affidare il montaggio conclusivo a qualche collaboratore. Ma quando era in vena perché credeva in quel che faceva, perché il progetto era **suo** senza compromessi, allora si faceva in quattro, otteneva con pochi mezzi risultati impensati, realizzava film perfetti dal primo metro all'ultimo; e fu questa sua felice imprevedibilità che creò l'attesa di ogni sua nuova prova, certi che non sarebbe mai stata un banale ripiego o una rimasticatura di cose già fatte.

Dal principio alla fine, rimase in lui l'amore incantato della realtà quotidiana, ricreata nelle sue pieghe vere e minime anche quando parlava cinematograficamente al passato prossimo — la Resistenza — o al passato remoto — la vita del re Sole —. La grandezza della **Prise de pouvoir** fu

appunto di riproporre un ritratto storico attraverso l'invenzione d'una biografia privata, quasi aneddotica, che tuttavia diventava specchio esatto e fondato di un periodo storico e della struttura politica determinante di un'epoca come la monarchia francese. E cosí il film sull'India, sia nella versione cinematografica che in quella televisiva, giungeva dal basso, dalla partecipe esplorazione della condizione dei poveri dei villaggi, degli emarginati delle caste, a comporre un vivido ritratto d'una nazione.
Senza dubbio, il contributo maggiore Rossellini lo diede col compatto gruppo di opere dell'immediato dopoguerra, dove, recuperando collaboratori che sembravano "segnati" dalla commedia dialettale e attori della rivista o dell'avanspettacolo, diede dell'italiano del popolo un'immagine nuova, inedita, vissuta. Ed anche dal punto di vista linguistico, il suo racconto cinematografico, misto di invenzione drammaturgica e di nuda osservazione documentaria, spezzava le strutture del vecchio e frusto racconto filmico quale il cinema aveva proposto fino allora. **Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero** restano capolavori indubbi, sui quali ancora la critica dovrà lavorare per trarne compiutamente fuori i molteplici valori tematici ed estetici.
Ed infine l'estrema lezione, il suo ripudio (mai peraltro realmente compiuto fino in fondo) del film a soggetto, della "fiction" e dei circuiti commerciali a cui è di solito destinata, per adottare con convinzione la via del cinema didattico, del documentario, dell'inchiesta affinché il cinema fosse non soltanto popolare ma educativo e formativo, servisse alla promozione e alla liberazione dell'uomo. Quante cose, caro Rossellini, continueremo ad imparare dal cinema che porta la tua firma e da quello che da te ha preso le mosse.

e.g.l.

PRIMI MATERIALI PER UNA TEORIA DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA II

Bruno De Marchi

11. Genealogia etimologia e semantica

«Critico» e «critica» procedono da un radicale +*krei*, sconosciuto nell'ario-europeo orientale, ma ben presente nell'area greca, latina, celtica e germanica [93].

Il senso originario del radicale indica l'atto strumentale del creare un crivello, uno staccio — per esempio forando una pelle e una tela, o contessendo in un certo modo del crine — in maniera da procedere alla sperazione di un composto di grane diverse, di diverso spessore. L'idea perdura nel latino *cribrum,* setaccio, nell'irlandese *criathar,* nel gallico *cruitr*, nell'antico inglese *hridder*; e poi nel nostro *crivellare* e nel francese *cribler.*

Questo valore è già traslato sia nel verbo *krínein* che nel latino *cernere.*

Krínein ha già un valore resultativo di *separare, distinguere* onde *operare una scelta*: quindi di *decidere* di cose controverse; donde l'idea di *emettere un giudizio definitorio*, di *aggiudicare* e *assegnare;* da cui le idee consecutive di *valutare*, di *interpretare*, *decidere in favore* di qualcuno, di *scegliere* quindi, o di *decidere in sfavore* di qualcuno, insomma di *condannare.*

[93] Che sia, quest'assenza, un indice connotativo dell'*esprit* fatalistico, passivo, e per converso disponibile a forma di esistenza dispotica e a una sostanziale assenza di storia e di decisione (K. Jaspers, in «Origine e senso della storia», Milano, 1972, p. 98)?

Lo stesso vale per il *cernĕre* dei latini che indica *l'atto del distinguere*, con criteri sensoriali o spirituali, tra oggetti differenti; da cui le idee di *discernere* e, per affievolimento, di *vedere*. Il lemma indica quindi lo *scegliere* tra differenti soluzioni o progetti, cioè il *decidere*, e l'*operare*, appunto, una *discriminazione a pro' o a danno* di qualcuno o qualcosa.
La ragione etimologica delle parole *critica* e *critico* (che è il *nomen agentis* dell'operazione) denota dunque chiaramente il ricorso ad una strumentazione inventata dall'uomo stesso — il crivello, il setaccio — al fine di filtrare elementi magari anche omogenei ma di spessore diseguale.
L'uso di questo strumento, lo staccio, è un metodo per giungere a un risultato preciso: il distacco di elementi allogeni, la disgiunzione tra elementi eteronomi, la scorporazione di elementi allotrii. Una spartizione che è una regolazione, che è un raccoglitore secondo unità omologhe, che è un deassemblaggio dissociativo di un'entità che *prima* aveva conseguito una sua misura d'interezza.
Kritikós, in greco, è colui che sa fare questo mestiere, colui che è abile in questa *téchne* (la parola critica infatti è di anagrafe platonica, indicando appunto la *kritiké téchne*, la capacità di distinguere, l'idoneità cioè a riconoscere qualcosa come *altro*). Il lemma ha dunque una netta connotazione filosofica. In latino, accanto a questa accezione — è ancora una volta Cicerone l'innovatore del termine — *criticus* assume anche una valenza estetica, di intenditore d'opera d'arte.
Dopo la lunga eclisse del Medioevo — quando il termine venne usato soprattutto in un contesto medico per indicare la crisi (*krísis* infatti è il risultato del *krínein*, è la disgiunzione effettuata, la separazione presa, l'esito di un processo, la condanna) cioè il momento cruciale, decisivo di una malattia — *critico* e *critica* rientrano con l'Umanesimo nell'uso dei filologi con i significati "classici" Con Erasmo, ad esempio, l'*ars critica* è riferita alla Bibbia come mezzo di servizio d'un ideale di tolleranza [94]. Lo Scaligero senior intitola «Criticus» il sesto libro della sua «Poesia» postuma, che è del 1561; e vi instaura un confronto valutativo tra poeti greci e latini.
Appena nel Seicento i termini *critica* e *critico* passano nei volgari nazionali a indicare tanto il sistema teorico di valutazione del testo — allora naturalmente solo letterario — quanto la pratica minuta quotidiana della critica, cioè la recensione. Epperò non senza iniziali interferenze e alternanze con il termine "poetica"; mentre in seguito — pensiamo al Romanticismo — la crescita di diffidenza nei confronti di autorità e regole codificate promosse una graduale frequentazione di lemmi che allargarono la loro zona di denotazio-

[94] R. Wellek, «Concetti di critica», Bologna, 1972, p. 35 ss.

ne dalla disamina filologica dei classici ad una piú vasta area comprendente il problema della conoscenza e del giudizio e le ipotesi di loro teorizzazione.
Nel codice linguistico dei filosofi la *critica* è infatti una sezione della scienza che ha per oggetto i giudizi di valore afferenti alla distinzione del vero e del falso: è, dunque, una parte della logica. Alla logica, infatti, spetta di prendere in esame un principio o un dato col proposito di operarvi un giudizio di valore: è la *freie und öffentliche Prüfung*, l'analisi libera ed effusa di cui parla Kant nella prefazione alla «Critica della ragion pura».
Certo lo spirito critico, quando accentua i toni diiudicativi e sentenziosi, può accogliere un'accezione riduttiva e persecutoria, di disapprovazione di una sezione particolare di un 'opera; ovvero può suggerire l'idea d'una disposizione di giudizio sostanzialmente sfavorevole nei confronti di un'opera considerata nella sua globalità.
Si sa poi che il criticismo (*Kritizismus*) dopo Kant indica le correnti filosofiche che tendano a porre la teoria della conoscenza come base d'ogni ricerca filosofica.
Quando la critica investe invece il campo della poièsi, della creazione artistica – quando cioè procede dai concetti generali di bellezza, di arte, di poesia e argomentando secondo criteri generali di giudizio, estetico appunto, si sforza di applicarli al caso concreto di questo o quel testo – diventa allora lo spazio della valutazione concreta e pratica della poièsi, d'una singolarità creativa (l'opera filmica) e del suo autore.
Almeno l'ascendenza etimologica del termine critica sta inequivocamente nel senso della perizia e del giudizio.

12. Un accenno ai metodi e agli approcci

La digressione etimologica non è evasiva se consente di accrescere la misura di perspicuità nell'affrontare i termini del problema critico come si pone in concreto nell'oggi.
Le indicazioni del questionario recentemente proposto ai critici cinematografici [95] rivelano che in Italia il critico tipo è un quarantacinquenne che fa di mestiere il giornalista o l'insegnante, il libero professionista, l'impiegato o il funzionario nell'industria culturale.
Solo un terzo ha fatto della pratica critica la sua ragione professionale e collabora simultaneamente a quotidiani e periodici. Gli altri, per lo piú son pubbicisti a ingaggio saltuario.
La metà dei critici ha conseguito la laurea ed ha una formazione

[95] «La critica cinematografica in Italia», op. cit., pp. 93-124.

umanistica. E' arrivata alla critica non già attraverso una scuola o una istituzione accademica, ma dalla pratica pubblicistica, dalla gavetta, quasi sempre dopo un assiduo apprendistato come *cinéphile*.
Il critico italiano non professionista appare poi singolarmente dimidiato tra aspirazione alla professionalità come luogo ottimale per la manifestazione dei suoi talenti (ma che avrebbe come contropartita un maggior condizionamento da parte dell'industria culturale e delle ragioni mercantili) da una parte; dall'altra, sembra appigliarsi ad una resistenza a restare quel che è, a conservarsi questo suo hobby alternativo e gratificante di altre frustrazioni; condizione che però difficilmente gli consente di diventar eminente nel suo campo.
Orbene, questo critico tipo, quarantacinquenne, appare poi straordinariamente perplesso e reticente nel momento di definire il proprio ruolo e di denunciare il tipo di metodologia critica che adotta e usa. E son perplessità e reticenze le cui motivazioni son interpretabili appena per via di ipotesi [96].
Sta di fatto comunque che la linea prevalente di intervento critico è quella che potremmo definire dell'analisi e del confronto.
Un terzo dei critici appare risolutamente orientato a implicare nella sua analisi criteri estetici, ideologici e sociopolitici; circa un sesto dei critici si appiglia soprattutto al testo (rivelazione del campo della significazione, come dicevamo). Un altro decimo, poco piú, si dispone a una lettura di individuazione — direbbe la Corti [97] — «del contenuto allo stato di materia, della tematica grezza,» del "parafrasabile" insomma, a fini di illuminazione del lettore disavveduto. Un altro dieci per cento si dichiara fedele ad una lettura «non pedante ma creativa» del testo in chiave marxista. Un ulteriore dieci per cento, poco meno, bada soprattutto ai valori espressivi. Gli altri (pochi) o badano alla dimensione tecnica del testo o dichiarano di alternare bellamente metodologia a seconda del film che han dinnanzi.
Insomma, di fronte a questa rilevazione sul campo (non esaustiva ma indicativa) delle metodologie critiche oggi in Italia viene in mente subito l'immagine di Munford: il testo è come una macchia di Rorschach. E come davanti alla macchia di Rorschach, ciascun critico legge nel testo "quel che gli garba": significati tra loro disparatissimi, e in rapporto precario con la forma e il colore della macchia. E questa variabilità è relativa al vissuto, alla formazione, alla cultura, alla sensibilità, all'ideologia di chi legge.

[96] Una prima lista di queste ipotesi compare nella mia introduzione al sopracitato volumetto, pp. 25-27.

[97] «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., pp. 62-68.

Il ragguaglio critico-opera filmica è dunque anzitutto un rapporto di reazione, un rapporto tra reagente e reattivo. Nel senso che il critico è sottoposto, accostando il testo iconico, ad una duplice esperienza: l'intelligenza e la comprensione dell'esperienza che fonda il testo che esamina e, quindi, l'esperienza, l'impatto, la reazione che il testo provoca su di lui. Ed è un'esperienza profondamente diversa da qualsiasi altra esperienza che non sia del medesimo tipo, sostanzialmente estetica, cioè.
Possiamo poi credere che, nonostante i molti dinieghi, i critici non ritengano che non siano veramente individuabili e separabili momento analitico (correlativo al campo della significazione) e momento estimativo (correlativo al campo delle significanze) in un processo critico? Nessun dubbio che ci sia dialettica tra i due momenti. Ma la dialettica, per quanto oppositiva e contestativa, non smentisce l'inseparabilità (*Einheit*) dei contraddittori. Distinti ma concatenati, differenziati ma rapportabili, momento analitico e momento valutativo non sono di-versi nel senso proprio di volti-in-opposte direzioni, ma invece corrispondenti: in quanto l'uno è condizione prolettica dell'altro e il secondo è processione inerente al primo. I due momenti dunque si sottintendono reciprocamente, anche quando l'uno pretende — si sforza — di metter in sordina l'altro.
E questo vale particolarmente in tempi che enfatizzano come fondamentale e fondante l'ambiguità del testo poetico. Ambiguità che va intesa proprio nel senso di un tentativo, confesso o no, consapevole o no, di recupero di valori assoluti, rifiutati in nome dell'autonomia dell'arte. Ambiguità che va intesa come sfragistica simbolica di un'assenza non confessata ma reale, di un difetto ontologico sofferto con nostalgia.

L'idea della creazione artistica come rappresaglia e dolorante rivincita è di Giuseppe De Robertis, ed è una conferma del destino escatologico dell'arte. «La poesia — diceva — ci vendica di non essere Dio. Dio è conoscenza immediata universale perfetta. La poesia è lo sforzo di accostarsi a questa conoscenza, col dolore di non doverci arrivare mai. Questo dolore fa che i poeti scrivano».
C'è anche nell'analisi, infatti, il momento della "nominazione", la necessità cioè di chiamare i dati scrutinati con il loro nome. La "valutazione", cacciata dalla porta, rientrerebbe impertinente dalla finestra se in questa "nominazione" ci fosse dell'angustia: se insomma nel portare un cartellino per far riconoscere il prodotto non ci fosse nel critico la "riserva" di operare ulteriori controlli sul prodotto; se non ci fosse, inoltre, la disponibilità di far controllare il controllore, cioè se stesso. Anche le etichette non devono essere indelebili.

La posizione del critico come intermediario (ne riparleremo piú avanti), come *terzo incomodo* (od opportuno) tra il cinema e il suo pubblico merita ancora qualche considerazione alla luce delle rilevazioni sociologiche dell'inchiesta di cui parliamo.
Critico come *terzo* tra cinema e pubblico, dunque.
Il cinema — possiamo senz'altro esemplare l'osservazione da un altro campo espressivo, quello della letteratura — è nello stesso tempo un *sistema* e un *campo di tensioni pluridirezionali.*
Quando consideriamo il cinema come un sistema, pensiamo al discorso, ormai vecchio di oltre cinquant'anni, di Eliot sulla funzione della critica [98]. Anche il cinema, come la letteratura, non è dato tanto dall'ammontare dei film quanto piuttosto costituisce un ordine ideale, una globalità variamente interrelata che l'ingresso di «un'opera d'arte nuova (ma veramente nuova) viene a modificare».
L'ordine precedente era un ordine autosufficiente; ora per conservare quest'ordine è necessario che l'intera globalità subisca un assestamento, sia pur lieve. In questo modo «i rapporti, le proporzioni, i valori» di ogni testo filmico rispetto alla globalità della struttura «vengon risistemati: e ciò significa conformità di vecchio e nuovo» [99].
In un simile quadro, dunque, ogni film ha una sua collocazione nell'ambito della totalità del cinema, una collocazione «vincolata, vincolante, in movimento» [100].
Ogni testo filmico, cioè, entra in rapporto con altri testi, alludendo sempre a un qualcosa che lo supera e lo comprende.
Quando invece consideriamo il cinema come *campo di tensioni pluridimensionali* intendiamo appunto sottolineare il fatto che questo prender posto di ogni singolo testo nell'ambito della globalità della struttura non è una sistemazione definitiva; ogni testo è soggetto invece — non appena sopraggiunga un altro testo, «ma veramente nuovo» — a oscillazioni, a spostamenti e a rimozioni nell'ambito della «rete intertestuale», fino al trasloco definitivo; e al limite, fino alla perdita del posto [101].
Questa possibilità diacronica di spostamento di un testo filmico nell'ambito della griglia intertestuale è connessa a una duplice eventualità. Per un verso, un testo (o una sequenza di testi o un intero genere) possono offuscarsi proprio perché sono assimilati «alla sostanza fuggitiva del tempo, perché il contesto socioculturale si è trasformato in maniera ch'essi hanno perso l'aggancio coi pen-

[98] In «L'uso della poesia e l'uso della critica», op. cit., pp. 227-239.
[99] «L'uso della poesia e l'uso della critica», op. cit., p. 227.
[100] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 13.
[101] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 20-21.

sieri e le ideologie delle classi, con le strutture della società e infine con la memoria collettiva» [101]. Pensiamo, in questa prospettiva, ai "destini" del cinema di Vertov, del film nero francese dei secondi anni trenta, del nostro realismo, o della "sophisticated comedy", o del cinema "minore" dei "poveri ma belli" e delle "maggiorate fisiche".
La seconda eventualità è di segno contrario. E' quella del *revival* di un gusto, di un genere, d'una tipologia cinematografica, in connessione a quelle che Schücking ha chiamato le "fasi lunari" della popolarità, che son correlative ad un determinato *Zeitgeist.* Per Schücking, infatti, l'arte è un sismografo che registra ogni piú impercettibile variazione delle situazioni di stasi spirituale [102].
C'è insomma la possibilità diacronica di recuperare la «presenza di certe opere a distanza di tempo per specifiche motivazioni, fra cui la natura iterativa di fenomeni e le situazioni socioculturali» [103]. Pensiamo ai casi piú prossimi di recupero "intellettualistico" di un Matarazzo, al *revival* "popolare" di Bogart, a quello "indotto"di Dean, etc.
Critico come *terzo* tra cinema e pubblico. Detto del cinema, diciamo ora qualcosa del pubblico.

Ogni pubblico si trova impegnato anch'esso su un duplice fronte relazionale. Si trova in rapporto anzitutto col testo, quindi con gli altri pubblici.
Quale tipo di rapporto ha un *certo* pubblico con un testo filmico che è l'espressione significativa di un *certo* autore? Torna qui in questione il problema del processo comunicativo.
Abbiam visto che un testo è generato e vive in seguito al processo compromissorio di integrazione tra *langue* e *parole*, tra codice espressivo e invenzione poetica, tra routine ed estemporaneità, tra convenzione e spontaneità [104]. Questa compromissione si compagina in un testo, congruità in sé inalterabile e contemporaneamente campo fertilissimo — usiamo la prospettiva semiologica — di «vita segnica, attraverso le letture diverse ch'esso riceve nello spazio e nel tempo», letture diverse che costituiscono *«altrettante varianti* (è l'equivalente del campo delle significanze) *di un'invariante di base*, che è il testo» (campo della significazione) [105].
La polisemia di un qualsiasi testo, particolarissimamente di un testo filmico, è avvertibile da un *certo* pubblico di lettori «in rapporto alla interazione dei livelli costitutivi» del testo [106]. E questi livelli co-

[102] L. L. Schücking, «Sociologia del gusto letterario», Milano, 1968, p. 13.
[103] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 21.
[104] G. Bettetini «L'indice del realismo», op. cit., p. 67.
[105] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 62.
[106] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 63.

stitutivi del testo artistico sono il risultato di un processo «che in partenza è di sintesi, in quanto prima è autocomunicazione (sistema IO-IO), indi comunicazione da trasmettere (sistema IO-EGLI); laddove il destinatario deve necessariamente partire da un processo di analisi, cioè di destrutturazione parziale o totale, per accostarsi nei limiti del possibile alla costruzione sintetica del messaggio che si esplica come una tensione strutturale» [107].
E' questa una operazione di *lunga pazienza*, per ridire Mounin, che si attua attraverso due processi differenti, egualmente efficaci, a seconda che si consideri il testo come soggetto o come oggetto. Al testo-oggetto corrisponde una lettura di *immedesimazione*; al testo-soggetto corrisponde una lettura di *penetrazione*.
Lettura di *immedesimazione* è quella per cui «il pensiero critico *diventa* il pensiero criticato, in cui riesce a risentire, a ripensare, a reimmaginare questo dall'interno (Poulet)» [108].
Lettura di *penetrazione* è quella che procede dall'esterno verso l'interno per scrutinarne spessori, estensioni, relazioni con l'*oltretesto.*
E' chiaro che ci sarebbe anche una terza possibilità di intelligenza del testo, quella piú volte rammemorata della lettura come riscrittura del testo (Barthes, Kristeva, etc.), lettura che è contemporanea affermazione della transitività del lettore dinnanzi a un testo "aperto".
Lettura di *immedesimazione* e di *penetrazione* sono correlative invece alla concezione di un testo in sé conchiuso ma non definitivamente "collocato" nel contesto del sistema-cinema.
E' a quest'ottica che ci riferiamo, ora. E in quest'ottica il critico, *terzo tra cinema e pubblico*, si colloca primamente come uno *tra* i destinatari, come particella dell'universo ricevente. Il suo intervento, a questo punto, nelle proporzioni statistiche diverse che abbiamo indicato, è intermediale tra testo e pubblico sulla linea dei quattro atteggiamenti fondamentali che suole assumere il lettore medio secondo Maria Corti, la quale si rifà a sua volta a Lotman [109].

1) *Ciascun individuo dell'universo ricevente, ciascuna identità di pubblico coglie nel testo «solamente il contenuto allo stato di materia, la tematica grezza, l'argomento prosastico e poetico parafrasabile».*
Scegliamo, per esemplificare, il secondo film di István Szabó, *Apa* (Il padre, 1966). L' "argomento prosastico" è una storia personale datata, nutrita dell'*Erlebnis* dell'autore. E "il diario di fede" di un ra-

[107] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 64.
[108] M. Corti, ibidem.
[109] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., pp. 65-66.

gazzino «che innalza alle altezze del mito la memoria di suo padre morto nel '45, negli ultimi giorni della guerra»; diario di una fede che si risolve nella distruzione razionale del mito in correlazione con l'ingresso di Tako nell'adolescenza e con la conseguente aspirazione alla libertà e la crescente consapevolezza critica e fiducia in se stesso.

2) *Ciascuna identità di pubblico «afferra la complessità costruttiva dell'opera e l'interazione dei suoi livelli».*

Apa, dunque, funziona almeno a cinque livelli espressivi: uno storico-biografico; uno metastorico (il film come variazione sul tema della perenne lotta del figlio col padre); almeno tre metaforici: il confronto generazionale tra la generazione rivoluzionaria e la generazione postrivoluzionaria; il culto della personalità; la tesi dello stato-guida sovietico rispetto alle altre democrazie popolari.

3) *Ciascuna identità di pubblico «estrapola volutamente un livello per la sua natura documentaria (contenutistico, oppure linguistico o metrico)».*

Restiamo ad *Apa* e alla sua sostanza contenutistica. La *Vaterbindung* del giovanetto Tako è un processo di identificazione secondaria (si sa che per Freud l'identificazione è la forma primitiva dell'attaccamento affettivo) che garantisce al figlio una posizione di assicurazione, di affidamento, posizione che allo stesso tempo lo limita, lo castra. Per seguire Lacan, si può dire che *Apa* è un esemplare del terzo tempo dello stadio dell'Edipo. Invocando il padre, Tako chiama l'oggetto del suo desiderio, il fallo; ma è una chiamata metaforica perché il fallo è confinato nell'inconscio. Il nome-del-padre è insomma un sostituto metaforico, un simbolo: attraverso di esso il piccolo Tako ha accesso all'ordine simbolico. Il riscatto della propria appartenenza, l'uccisione del padre (Tako che attraversa il Danubio a nuoto) è un atto fondamentale di identificazione che profetizza una società senza padri, non piú cadenzata da sacrifici totemici [110].

4) *Quella identità che sia culturalmente ed esteticamente provveduta, poi, «rinviene elementi artistici estranei alla genesi del testo, cioè lo usa per un fine diverso da quello per cui fu creato (simbolo, metafora involontaria etc.)».*

In *Apa* il "rinvenimento" e l' "uso" extratestuale di elementi testuali può riguardare, a livello politico, l' "insinuazione" che la generazione di "stabilizzazione" non è disposta ad accettare senza discussioni la società cosí come le viene consegnata dalla generazione fondativa della nuova società.

[110] Questo discorso fa riferimento soprattutto a S. Freud, «Totem e tabú». Bari, 1953, pp. 161-177; e al Lacan di «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», Paris, 1937.

Una seconda possibilità di utilizzazione "diversa" del film è quella relativa allusione storica ai tempi dello stalinismo in cui era normale la "con-fusione" tra un'idea e un uomo. La demistificazione della mitopoiesi del padre – di "quel" padre – può essere letta, nel contesto storico ungherese, come atto di identificazione nazionale, come atto di alterità socialistica.
Correlativa a questa seconda possibilità è la terza ipotesi di utilizzazione diversa dello stesso testo: una "obiezione" alla dottrina della sovranità limitata, una protesta contro la pretesa d'imporre una subalternità/complementarietà politico/economica da parte dell'Unione Sovietica alle altre democrazie popolari. Szabó stesso afferma ripetutamente che demistificare equivale a consolidare la realtà [111].
Sempre in *Apa*, v'è una sequenza, che a tutta prima sembra affatto estranea (e irrilevante) alla "tesi" del film. E' un colloquio tra Tako e lo zio a proposito di un vescovo protestante, durante il quale l'uomo confessa la sua desolazione e la sua delusione per non aver mai sentito Dio parlargli attraverso le circostanze.
Dice lo zio: «Se credo in Dio? Lui, vescovo, sostiene che l'uomo non può vivere senza fede. In mancanza di fede in Dio, allora val bene essere comunisti, perché bisogna pur credere in qualcosa. Mi sono capitati tanti guai nella vita, piccolo mio, in cui Dio avrebbe potuto provare che esiste. Non ho dunque ragione per essere credente... Se esistesse un aldilà, per compensare tutte le vite vissute invano...».
Andrebbe qui osservato che in questo passo il senso e il bisogno della trascendenza non si conciliano col silenzio di Dio. Andrebbe detto che qui riappare l'equivoco antico dell' "ipotesi-Dio" come spiegazione degli enigmi umani, come chiave immanente per i problemi dell'uomo. Egli è invece dono assoluto, pura grazia. L'umanesimo ateo chiede l'espunzione del divino in quanto remora al processo ascensionale della prassi umana. Chiede l'abolizione della religione in quanto anestetico dell'oppressione. Ma il *kerigma* non fa velo né alla conoscenza scientifica della realtà, né allo slancio prometeico verso il progresso. Dio è piuttosto il "totalmente Altro". Il Figlio, in fondo, rivela, per ripetere Garaudy, che «l'uomo è troppo grande per bastare a se stesso».

E' tempo di tornare al discorso sulla lettura di *immedesimazione* e di *penetrazione*. Entrambi i processi di ermeneutica del testo si traducono in un successo o un insuccesso del testo-merce; con tutte

[111] Per questa testimonianza rinvio necessariamente alla monografia su István Szabó in corso di pubblicazione presso La nuova Italia, e specificatamente al capitoletto dedicato al film in questione.

le dispari inferenze di prestigio o di emarginazione che ne derivano agli autori cinematografici: cose note.
L'accenno ai metodi e agli approcci possibili della pratica critica si chiude dunque su questa sommaria misurazione della dinamica della lettura/decodificazione, la quale è strettamente correlata da un lato al quadro culturale e ideologico di una data temperie sociopolitica, e dall'altro alla peculiarità della *Weltanschauung* personale di ciascun lettore, di ciascuna particella dell'universo ricevente.
Ciascuna di queste particelle («immerse nella stessa storia e che contribuiscono del pari a farla») usa anzi la mediazione di questo o di quel testo (filmico in questo caso) per «stabilire un contatto storico» [112] sia sul piano della simultaneità sia su quello delle successioni, attraverso il processo dell'accumulazione di informazioni e di interpretazioni, cumulo che interessa specialmente il critico saggista e il critico-storiografo.
Ed assai opportunamente la Corti rileva che «l'attività del critico rappresenta un caso limite della relazione fra una nuova lettura e tutte le precedenti, caso limite di un colloquio piú o meno esplicito con i lettori dislocati nel tempo» [113].
Il quadro che segue propone una sintesi descrittiva delle osservazioni relative al processo comunicativo del film, con particolare riferimento ai momenti dell'approccio critico. Riprenderemo l'esame di questo quadro referenziale anche piú avanti, nell'ambito del discorso sul cinema come pratica comunicativa.

[112] J. P. Sartre, «Cos'è la letteratura», Milano, 1960, p. 154, e M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», op. cit., p. 68.
[113] M. Corti, ibidem.

PROCESSO COMUNICATIVO E SUOI TERMINALI
2 PUBBLICO, UNIVERSO RICEVENTE
ASSESTAMENTI DI CAMPO
TESTO FILMICO
4. NUOVO TESTO
CINEMA
SISTEMA
CAMPO DI TENSIONI PLURIDIMENSIONALI
TF
CODIFICAZIONE sistema io-loro
COMPROMESSO CODICE/INVENZIONE sistema io-io
DECODIFICAZIONE
3. CRITICO
TERZO TRA TESTO E PUBBLICO
DECODIFICAZIONE INFORMAZIONE
SPETTATORI
RAPPORTI TRA PUBBLICI
LETTORE MEDIO
SUE DISPOSIZIONI DI FRONTE AL TESTO: PER
• TEMATICA GREZZA
• STRUTTURA E SUE INTERAZIONI
• ESTRAPOLAZIONE CONTENUTISTICA O LINGUISTICA
• TESTO COME PRE-TESTO PER UN DISCORSO ULTERIORE
FEEDBACK DEDUTTIVO/SUCCESSO DI PUBBLICO
< IMMISSIONE DA FONTI VARIE: ISPIRAZIONE, IMMAGINAZIONE, STORIA, IDEOLOGIA, ERLEBNIS, ALTRI MODELLI

13. Critica con?

Se il discorso sulle metodologie critiche è un discorso inesauribile perché indeterminabile, se la pretesa di definire la questione della *critica come* ci porta ad un'impasse dalla quale ci si ritrae a fatica, è forse possibile riproporre la questione dell'autenticazione della critica, oggi, da un altro versante: da quello della *critica con.*
Si tratterebbe insomma di verificare se è possibile coagulare un nucleo di preoccupazioni, di attenzioni, di sollecitudini, di responsabilità secondo le quali gestire questo esercizio davvero determinante per il futuro dell'*homo faber, homo significans,* cioè dell'uomo della prassi e del rinnovamento che esce dalla matrice cristiana della nostra cultura occidentale.
Ecco il problema da affrontare ora: l'identità, lo spessore e la forza rinnovatrice — proprio in quanto critica — della tradizione culturale dell'Occidente.
Si diceva avanti che sulla *tabula rasa* dell'ontologia e della comunicazione, decentrata dallo sviluppo e dalla logica delle società industriali avanzate — secondo almeno le rubricature assunte dalla *Kritische Theorie* — alcune datità potevano essere, se non ripristinate, restaurate almeno.
L'identificazione di queste *Dasein,* di queste datità, è questione non facile. E non tanto per la costitutiva loro anfibologia quanto per la pluralità delle vidimazioni e delle ratificazioni possibili.
E' vero che la cultura — una cultura — è anche per il critico l'*habitat* suo naturale, il *Lebensraum,* la sua provvigione e il suo approvvigionamento.
Ma come definire questo ambito? E' definibile la cultura in maniera empirica o esperienziale o concettuale? E' possibile indicare complessivamente una comprensione caratterizzante *la* cultura o *una* cultura? Se ne può determinare e indicare, con parole, l'essenza?
E' facile e consentibile dire che il peccato originale della cultura delle società industriali avanzate è la separazione tra lavoro fisico e lavoro intellettuale. A quest'ultimo la società borghese riserva certi privilegi sociali e assicura — se appena lo si voglia — l'astensione dall'impatto coi problemi reali del vivere. Non che con questo si voglia sminuire le proporzioni della struttura culturale: sappiamo per esempio che nel corso del 1976 la metà del prodotto nazionale lordo negli Stati Uniti è stato assicurato dalla cultura, la quale è dunque una grossissima industria produttiva nelle società industriali avanzate. Si vuole solo rammentare la subalternità — spesso vendicativa — del lavoro manuale, con tutte le sue servitù, sia pure in via di allentamento. Si vuole ricordare che il lavoro intellettuale si presta docilmente a farsi strumento di controllo sociale: per esempio, il lavoro creativo dei cinematografari e quello critico dei

recensori rientra nel quadro dell'industria del divertimento, inteso come pausa programmata di refezione per rinforzare la produzione, o semplicemente per consentirne la riproduzione [114].
In questa dimensione, lo spettatore che cerca la diversione ristoratrice e crede di averla trovata attraverso la libera elezione, per esempio, di un film, in realtà fa il gioco dei signori del *loisir* che hanno già programmato tutto il tempo dei lavoratori, ormai resi fungibili al sistema.
In questa dimensione toccherebbe all'autore giocare almeno il versante metaforico della sua ispirazione; toccherebbe al critico di svelare agli spettatori i meccanismi del loro protratto infeudamento e avviare in loro processi di replica alla provocazione spettacolare, renderli disposti a trasformarsi da consumatori passivi in fruitori, attivi, agonisti e committenti.

14. Ricognizione di alcune definizioni di cultura

Già dopo questi approcci la cultura appare come datità singolarmente ambigua. Da un lato essa è supporto insostituibile di una certa struttura sociale — siamo ormai oltre il segno moraviano dell'intellettuale di casa nostra che dal Rinascimento almeno sarebbe, nella nostra società, in posizione esornativa piuttosto che in posizione espressiva — dall'altro è il presupposto per il suo rovesciamento.
E questa ambiguità, mentre sottrae, in qualche misura almeno, la cultura alle esazioni fiscali del potere — l'ottusità è il suo salario piú frequente — dall'altro rinforza, nella cultura, le potenzialità rigeneratrici del sistema. E allora, in questa prospettiva, torna conveniente la definizione di Matthew Arnold che considera la cultura come visione immaginativa globale della vita: in definitiva come potenzialità di superamento della datità del sociale — il quale, dicevamo, è appena una sezione del possibile — in prospettiva utopica.
Ma questa "definizione" della cultura è appena una delle cento intuizioni possibili. La campionatura, puramente esemplificativa che qui segue, vuol essere appena un indice del vivacissimo atteggiarsi di questa realtà affatto irreggimentabile compiutamente, perché mai eguale a se stessa, perché sovente sovrapponentesi al concetto di civiltà (pensiamo al dibattito tra gli "oppositivi" *civilisation-culture e Zivilisation-Kultur*) [115].

[114] L. Althusser, «Sull'ideologia, Bari», 1976, pp. 7-17, cioè il discorso sulla riproduzione delle condizioni della produzione.
[115] Le definizioni che vengono qui riproposte, salvo diversa indicazione, son tratte passim dal volume di C. Kluckhohn e A. L. Kroeber, «Il concetto di cultura», Bologna, 1972,

Della cultura possiamo dare, per esempio, *definizioni descrittive:* le quali proprio per il loro esser enumerative sono ben lontane dall'esaustività. Essa può essere intesa come una *globalità comprensiva,* come propone E.B.Tylor: «La cultura, o civiltà (...) è quel complesso insieme, quella totalità che comprende la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro di una società».
Oppure come *conglomerato di fenomeni disparati convergenti nel sociale,* come propone Franz Boas: «la cultura abbraccia tutte le manifestazioni delle abitudini sociali di una comunità, le reazioni dell'individuo in quanto colpito dalle abitudini del gruppo nel quale vive, e i prodotti delle attività umane in quanto determinate da queste abitudini».
Della cultura si possono considerare gli *aspetti genetici:* vengono in tal modo messe in luce le declinazioni degli elementi che hanno compaginato la realtà culturale. Si può accentuare la *rilevanza delle idee* come han fatto L.F. Ward: «Una cultura è una struttura sociale, un organismo sociale, se si preferisce, e le idee ne sono i germi» o, piú tardi, C. Osgood: «La cultura consiste in tutte le idee, riguardanti gli esseri umani, che sono state comunicate alla mente di un individuo e di cui egli ha coscienza».
Oppure si può enfatizzare, come elemento di coagulo, l'importanza dei *simboli* come ha fatto, per esempio, R. Bain: «La cultura è tutto il comportamento mediato dai simboli». E Leslie White: «La categoria o ordine culturale di fenomeni è costituita di fatti che dipendono da una facoltà peculiare alla specie umana, cioè la capacità di usare simboli. Questi fatti sono le idee, le credenze, le lingue, gli utensili, le usanze, i sentimenti e le istituzioni che costituiscono la civiltà — o cultura, per usare il termine antropologico — di ogni popolo, al di là di ogni considerazione di tempo, luogo o grado di sviluppo».
Della cultura si possono dare le *coordinate storiche:* in maniera da portare in primo piano una componente sua fondamentale, la forza della tradizione, questo scrigno di eredità, che spesso è una comoda remora per sottrarsi all'impegno di pensare creativamente il presente. Non ci si può sempre portare dietro il cadavere di nostro padre, ammonisce Apollinaire.
La pressione dell'*eredità sociale* emerge nella definizione di R.E. Park e E.W. Burgess: «La cultura di un gruppo è la somma e l'organizzazione delle eredità sociali che hanno acquistato un significato

pp. 79-154. In merito sono senz'altro indicabili anche J. M. Lotman e B. A. Uspenski, «Tipologia della cultura», Milano, 1975 e T. S. Eliot, «Appunti per una definizione della cultura», Milano, 1967.

sociale in virtú del temperamento razziale e della vita storica del gruppo stesso». Omologa è la prospettiva di Margaret Mead: «Cultura indica l'insieme complesso del comportamento tradizionale sviluppatosi dalla razza umana e successivamente appreso da ogni generazione. Una cultura è un termine meno preciso: può indicare le forze di comportamento tradizionale che sono caratteristiche di una data società, oppure di un gruppo di società, oppure di una data razza o di una data area, o di un dato periodo di tempo».
Della cultura si può naturalmente avere una *visione strutturale,* la quale enfatizza l'importanza del modellamento nelle diverse composizioni risultative dalla realtà culturale. Cosí, per M. Willey: «Una cultura è un sistema di modelli di risposta abituali, interrelati e interdipendenti»; e per lo psicologo sociale W. Coutu: «La cultura è una delle piú inclusive configurazioni di quelli che chiamiamo campi interazionali: il modo di vita di un intero popolo come quello della Cina, dell'Europa Occidentale e degli Stati Uniti. La cultura è per un aggregato di popolazione quello che la personalità è per l'individuo; e l'ethos è per la cultura quel che l'io è per la personalità, il nucleo dei comportamenti probabili».

Già questi primi quattro tipi di definizioni mettono in evidenza il fatto che essendo la cultura un concetto, avrebbe bisogno, per esser "colta", non già di una lista di datità comunque riduttiva rispetto al modello reale, quanto piuttosto di formule rappresentative, inclusive, simboliche, o, se si vuole, filosofiche. Soprattutto le definizioni di timbro strutturalistico sottolineano l'inevitabilità di una determinazione astratta del concetto di cultura; ma anche confermano la possibilità di distinguere tra scrutinio di elementi "compositivi" e sistema di interrelazioni tra elementi o aspetti particolari della cultura.
Della cultura, quindi, ci può essere un *approccio gnoseologico,* secondo la tradizione della nostra antropologia occidentale. Ecco allora la cultura intesa come risultato di una *paideía,* come propone Adriano Bausola: «C'è un significato antico di cultura, quello per cui la cultura è unità delle forme di rapporto conoscitivo con la realtà naturale e storica, nel distacco (ma non nella separazione) dell'immediato — dal fare, dalle passioni, dalla tradizione — per una organizzazione e anche per un ripensamento ed eventualmente una critica di esso» [116].
Della cultura si può naturalmente dare una *scansione psicologica:* sottolineando, per esempio, la correlazione tra il concetto di cultu-

[116] *Analisi critica del concetto di cultura*, in «Cristianesimo e cultura», Milano, 1975, p. 16.

ra e l'individuo con tutta la sua capacità di coscientizzare idee, nozioni, effetti e azioni: un'ondata tracimante. Cosí, per esempio, per W.G. Summer e A.G. Keller: «La somma degli adattamenti degli uomini alle loro condizioni di vita costituisce la loro cultura, o civiltà. Questi adattamenti (...) si raggiungono soltanto attraverso l'azione combinata di variazione, selezione e trasmissione».
Si può avere poi, della cultura, una *considerazione etica:* la si può intendere come luogo ideale delle partecipazioni riflessive, come suggeriva Mario Apollonio [117]. Uno spazio che naturalmente è strumentalizzabile per trasformare l'opinione in pressione, spazio che serve alla propaganda e alla pubblicità ma anche a «liberare le menti perché la scelta dell'anima sia piú sgombra e piú decisiva». In questo caso, la cultura «apre alla luce della consapevolezza tutte le realtà»; diventa, insomma, perfetta interprete del vivere.
Della cultura si possono offrire *determinazioni normative*. Ma nella loro preoccupazione di sottolineare la cultura come trama e ordito per un modello concreto (*pattern*) di ciò che *deve* essere (modello che, come tale, ammette un giudizio di valore), queste determinazioni appaiono decisamente organicistiche. Come in Clarck Wissler, discepolo, in qualche modo, di Franz Boas. Per lui «la modalità di vita seguita dalla comunità o dalla tribú viene considerata come cultura (...) Comprende tutte le procedure sociali standardizzate (...) è l'aggregato di credenze e procedure standardizzate seguite dalla tribú».
O come in C. Kluckhohn: «Una cultura indica il modo di vita distintivo di un gruppo di persone, il loro "disegno di vita" globale».
Queste determinazioni normative possono naturalmente avere una angolazione piú schiettamente sociologica come in W.I. Thomas: «La cultura consiste nei valori materiali e sociali di qualunque gruppo di persone, siano esse selvagge o civili (nelle loro istituzioni, costumi, atteggiamenti, reazioni di comportamento) ». Oppure una angolazione filosofica di stampo idealistico, come nel teorico della sociologia dell'altruismo creativo, Pitrim A. Sorokin: «L'aspetto sociale dell'universo superorganico è costituito dagli individui che interagiscono, dalle forme di interazione, da gruppi non-organizzati, e dai rapporti tra gli individui e tra i gruppi... L'aspetto culturale dell'universo superorganico consiste nei significati, nei valori, nelle norme, nella loro interazione e nei loro rapporti, nei loro gruppi integrati e non-integrati (sistemi e congerie) cosí come vengono oggettivati attraverso le azioni manifestate e attraverso altri veicoli nell'universo empirico socio-culturale». Oppur ancora è possibile riconoscere l'angolazione del filosofo della scienza, come in David Bidney: «Un concetto integrale od olistico della cultura

[117] In «L'Italia», 9. 8. 65.

comprende il comportamento acquisito o frutto di educazione, i sentimenti e il pensiero di individui in seno ad una società, come pure i modelli o le forme di ideali intellettuali, sociali e artistici cui le società umane si sono conformate durante la loro storia».
Della cultura si può avere naturalmente una *lettura politica*: come per esempio in Gramsci, per il quale appunto la cultura non è semplicemente una sezione della sovrastruttura ma è una valenza della politica, praticabile, in funzione egemonizzante, dagli intellettuali "organici" alle masse. Gli intellettuali son qualificati tali nella misura in cui sono capaci di «mescolarsi attivamente alla vita pratica», nella misura in cui sono capaci di farsi mediatori del passaggio dalla spontaneità alla coscienza di classe e di preparare l'egemonia di classe. La cultura è insomma lo spazio ove si creano e si realizzano nuovi valori sociali, è il tramite diretto attraverso il quale si realizza l'egemonia.
C'è naturalmente una *considerazione teologica* della cultura: una considerazione, ovviamente, non strumentale, ma relativizzante. Il Concilio Vaticano ha descritto la cultura come «tutti quei mezzi con i quali l'uomo affina ed esplica le molteplici sue doti di anima e di corpo; procura di ridurre in suo potere il cosmo stesso con la conoscenza e il lavoro; rende piú umana la vita sociale sia nella famiglia che in tutta la società civile, mediante il progresso del costume e delle istituzioni; infine, con l'andar del tempo, esprime, comunica e conserva nelle sue opere le grandi esperienze e aspirazioni spirituali, affinché possano servire al progresso di molti, anzi di tutto il genere umano» [118].
Tra gli altri, Romano Guardini aveva invece insistito sulla declinazione personalistica della cultura: «La cultura è la formazione dell'uomo a partire dalla libertà e in vista della libertà. Essa lo forma non in vista di ciò che necessariamente deve essere, come la pianta, o l'animale, ciò che sarebbe compimento di una legge di natura, ma in vista di ciò che ha il dovere di essere, di ciò che è stato dato come oggetto alla sua libertà» [119]. Una declinazione mediativa, questa, che appare perfettamente ordinata al progetto di universale liberazione annunciato dal Cristo nella sinagoga di Nazareth (Lc. 4, 16-20): reintegrazione per gli emarginati, affrancamento delle classi subalterne, ristabilimento delle capacità critica per tutti i manipolati, scarcerazione dei perseguitati, fine di ogni alienazione e reificazione.
C'è da ultimo una *considerazione squisitamente sociologica* della cultura, la quale recupera parecchi dei crediti precedenti. Seguiamo, per esempio, Franco Ferrarotti, che rifiutandone la contrazio-

[118] Gaudium et spes, 53, b.
[119] Citato da «Cristianesimo e cultura», op. cit., p. 12.

ne elitaria e aristocratica e la riduzione a sovrastruttura, la sente come strumento di autoconsapevolezza e autosviluppo per i grandi gruppi umani che oggi premono per giocare nella storia un ruolo non piú subalterno. La cultura, allora, appare come «un insieme di — è una definizione che contempera valenze descrittive, genetiche, storiche, strutturalistiche, gnoseologiche ed etiche — esperienze di valori condivisi e convissuti, che è intellettuale ma anche sociale, basato ovviamente su nozioni e istruzioni specifiche, ma anche formativo e civile nel senso piú ampio, disordinato e caotico in origine perché punto di confluenza di classi sociali, stili, e livelli di vita diversi e contrapposti, ma avviato verso un'autonoma ricomposizione armonica collettiva» [120].

15. Unità e universalità della cultura. Totum Singulis

Questa campionatura estremamente sommaria vale tuttavia nella misura in cui ci convince della non univoca determinabilità della cultura.
Stabilire la comprensione caratterizzante di questo concetto di cultura è manifestante arduo, se non impossibile. E' sempre un termine soltanto, o appena una combinazione dei suoi termini a entrare in causa nel gioco di circoscrizione di una realtà estremamente mobile, instabile, flessibile, consecutiva, varia e variabile. Probabilmente l'idea piú omologa al concetto di cultura è quella di *biosfera*. La cultura infatti rinvia all'idea di una circolarità completiva, il cui rapporto unificante e armonizzante è il rapporto di convergenza *verso* e di equidistanza *ad* un *unum* centrale ricapitolante. Universalità e unità sono dunque le dimensioni della cultura. Il contrassegno dell'unità organica *delle* culture e di *ogni* cultura, mentre rubrica come diverso ogni componente ne enfatizza anche il loro esser solidali. La cultura si propone come un'entità, una datità, un *Dasein* composito ma organico, indivisibile ma distinguibile senza perdere la propria essenza. Per usare una terminologia bergsoniana si potrebbe dire che la cultura è unità molteplice e molteplicità una.
Accanto al contrassegno dell'unità, un altro contrassegno riconosciamo costante in questa raffica di tentativi di definizione d'una realtà non definibile compiutamente: l'universalità. Cioè questa inafferrabile e impercettibile tensione della cultura all'unità totalizzante, questo suo essere *ad-unum-versa,* questo orientamento alla completività integrativa e diffusiva, questa sua espansività a far-

[120] *Autori e critici: intellettuali?*, in «Critici e autori: complici e/o avversari?», Venezia, 1976, p. 20.

si — per usare un'espressione dei «Pensieri» di Pascal — uno ovunque e tutt'intero in ogni luogo. Ci si rivela cosí, dunque, la cultura come *totum singulis:* proprio quel che è il pensiero, e soprattutto quel che è la carità.
In questa prospettiva del *totum singulis* si comprende anche ogni altro possibile suggestivo accreditamento della cultura.
La cultura come *biosfera* in senso propriamente scientifico, cioè come involucro comprensivo di tutto ciò che è vitale nel nostro pianeta; un involucro in perpetuo assestamento, entro il quale si svolgono tutti i processi di cambiamento che hanno relazione col "fenomeno" vita; un involucro che contiene a fatica un *organon* di elementi estremamente fragili anche se persistenti, immediatamente reagente di fronte a determinate "variabili" socioeconomiche; un *organon* perciò suscettibile di alterazioni serie, che posson pervenire all'obliterazione di questo o quell'elemento compositivo.
Altro possibile accreditamento della cultura è quello della *memoria del necessario:* cioè come ritenzione di ciò che non può essere altrimenti, di ciò che è assolutamente conseguente al principio stesso della vita. Per dirla con il noto apoftemma di Selma Lagerloff: «La cultura è ciò che resta dopo che s'è dimenticato tutto quello che si è imparato».
Altro possibile accreditamento della cultura è quello della *flessibile spiritualità* o della *spirituale flessibilità.* Giorgio Pasquali insegnava che cultura significa soprattutto spirito; e attributo essenziale dello spirito è la mobilità. Ecco qui riemergere lo spettro d'Ulisse, emblema di ogni uomo che investiga l'ignoto in traccia dell'Itaca dell'universalità totalizzante. Ulisse è l'uomo che non si lascia riconoscere, che si cela dietro mille travestimenti per non farsi "determinare", è l'uomo che non cede al primo impulso, che inventa strategie flessibili per conseguire i suoi traguardi intermedi, che viene a patti con le difficoltà per superarle senza venir meno a se stesso. Ulisse è l'uomo necessario al suo tempo, è l'uomo assolutamente conseguente al proprio destino: che è di trasgredire i termini noti, di oltrepassare le frontiere delle convenzioni, che è di spezzare gli equilibri passivi, di ribaltare la trama antica delle umane interrelazioni, che è di forzare i codici di comportamento, di inventare strategie nuove per la realtà che muta; che è di esorcizzare la morte (e quella morte anticipata che è l'ignavia) e di promuovere appunto la propria immortalità simbolica consegnando alla generazione altra, perché lo reinventi creativamente, il testamento della propria originalità assoluta: la quale è appunto «ciò che non si può dimenticare».
Altro possibile accreditamento della cultura è quello che lo concepisce come *organamento coscienzializzante,* come adesione consensuale alla propria storicità, secondo l'acuta proposizione di

Gramsci: «l'organizzazione, disciplina del proprio io interiore, è presa di possesso della propria personalità, e conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti, i propri doveri» [121].
Altro possibile accreditamento della cultura è quello che la inarca a *sostanza di completudine,* quello che la intende come argomento necessario per colmare la misura delle proprie possibilità, per conseguire la propria quantità di essenza, per agguagliare quantità a qualità. O, come dice Matthew Arnold in «Cultura e anarchia», la cultura è una modalità per seguitare la perfezione assoluta acquisendo il meglio tra tutto quello che s'è detto e pensato al mondo, su tutti i problemi che maggiormente ci toccano.
In quanto *totum singulis,* da ultimo, la cultura è accreditabile — come propone Bertrand de Jouvenel — non già come erudizione, come protocollo inerte di cognizioni segmentate, ma come sviluppo della propria capacità d'amare.
La proposizione apre una prospettiva vastissima già per l'uomo laico che la avverta come *continuum* di disponibilità verso il superamento di sé, come disposizione alla con-fusione di sé in ogni altra alterità a fine di ritrarsene *piú se stesso,* cioè meglio individuato, piú personale. L'intellettuale laico accoglie questa prospettiva probabilmente con l'inquietudine di ogni uomo di pena, come dice Pasolini in *Il pianto della scavatrice,* poetico epitaffio: «Solo l'amare, solo il conoscere/conta, non l'aver amato,/non l'aver conosciuto. Dà angoscia/il vivere di un consumato amore».
E Max Weber in qualche modo aveva anticipato questa prospettiva quando ripeteva la necessità di ricorrere ad una mentalità "ascetica" per cogliere, nella sua essenza, il senso di ciò che necessariamente non può non apparire non senza senso, se si seguono le canonizzazioni proprie dell'intelligenza e della propria società.
Questa moralità ascetica consisterebbe appunto in un fervore d'esser intenti alla verità, nell'esser disponibili per inseguirla ovunque si trovi, nell'esser accorti a riconoscere le mille interferenze che possono inquinarla. In questa tensione, l'autodisciplina è appena un inizio, è appena l'allerta per difendersi dalla determinazione sociale. Lo spirito d'amore è invece un momento superativo di questo star sulla difensiva, è il desiderio d'incontrare una qualsiasi alterità — l'altro, la novità — sul loro stesso terreno, proprio nei loro termini. E' la premura di accogliere realtà e sensi e valori diversi dalla propria realtà, dai propri sensi e valori: i quali sono appunto l'anagrafe di ciascuno, perché senza di essi nessuno è se stesso.

[121] In «Il grido del popolo», 29.1.1916; si veda anche il duttile discorso di Beniamino Placido su *Le ambiguità di Ulisse*, in «Terzoprogramma», 1970, I, pp. 144-184.

Per l'uomo di fede la proposizione di de Jouvenel schiude un'altra dimensione. La cultura come capacità d'amare s'accende di luce superiore perché non soltanto avvia alla comprensione piena dell'altro, ma offre un luogo di ricapitolazione di tutti i talenti accordati all'uomo e si presenta come vincolo di perfezione (Col. 3, 14).
Solo la carità — a seguire la straordinaria pericope di 1 Cor. 13, 1-13 — conferisce ad ogni cosa l'autenticità e l'essere, e la rende, come tale, intellegibile. Solo la carità fa del linguaggio non voce asemica ma parola significante. Solo la carità non precipita i tempi della conoscenza; e quando dev'esser severa, ripudia la durezza perchè ha con sé «l'olio della dolcezza» (Rom. 2, 4). Solo la carità sventa la tentazione di identificare la causa di Dio con la propria. Solo la carità consegue l'oggettività autentica perché si gloria della coscienza dell'inadeguatezza (2 Cor. 11). Solo la carità esige tutto *da* sé e nulla *per* sé; vede tutto nella giusta luce e trova in questo la gioia (e non è forse riverbero di questo ristoro il *Ma in attendere è gioia piú compita* del Montale di «Gloria del disteso mezzogiorno»?).
Solo la carità sa come custodire nella riservatezza "ciò che non è bene dire"; ed è disponibile ad ogni novità perché si fida di Dio che recupera il male e il dolore in una claritudine che allarga e fa avanzare la miopia dell'uomo "fisico" legato alle contingenze della storia, oltre i confini della provvisorietà. La cultura e la scienza scoprono molte correlazioni; la carità tutte, perché solo lei assicura il "vedere-faccia-a-faccia". Chi ama è conosciuto da Dio, completamente. E in questo amore vede come Dio vede. Allora, finalmente, tutto è conoscibile, tutto è comprensibile, tutto è misurabile nel suo giusto valore, tutta la realtà assume il suo vero volto, svela l'immagine autentica, non quella riflessa, rovesciata, capovolta, invertita dalla scienza, faticosamente e dolorosamente elaborata dagli uomini.
Ecco che la carità si presenta come il ponte che consente all'uomo di fede il passaggio dal nostro presente e provvisorio conoscere al futuro esser conosciuti da Dio, adempimento di tutto il desiderabile e agguagliamento d'ogni cultura possibile.
Ogni premura per l'alterità (il *tu,* il *nuovo* anche estetico che tu mi offri) è dinamica: muove l'*io* e coinvolge il *tu* in un insieme travolgente verso la plenitudine che s'incardina in Dio. E questo *io-e-tu-insieme-verso-Dio* contiene e ingloba lo spirito di ogni altro comportamento. Anche quello critico, come vedremo.
Per ritornare all'idea, all'emblema della cultura come *totum singulis,* dopo questa digressione esemplificativa, è chiaro che molti esponenti posson esser presi come baricentro per "definizioni possibili", come avvio per un altro traguardare. A condizione che l'assunzione sia in senso amplificativo e accrescitivo, e non ri-

duttivo e diminutivo; che sia "punto archimedico" e non *point of no return.*
La cultura potrà allora, a volta a volta, secondo l'*in*-tenzione e l'*at*-tenzione del soggetto, assumere i connotati:
— dall'*agnizione:* cioè di scioglimento di tutte le attese poste dalla storia;
— della *Bildung:* cioè di coltivazione dell'uomo attraverso discipline accomodate, costituenti carattere, gusto, senso critico;
— dell'*engagement:* cioè di spazio d'impegno rivoluzionario, funzione provocatoria delle coscienze, coinvolgimento di tutti gli altri nei problemi della realtà globale; in maniera (per dirla con Sartre) che nessuno possa ignorare il mondo e dirsene innocente;
— dell'*Erlebnis:* cioè di fondazione d'esperienze d'ogni natura (dianoetica, eidetica, estetica ed etica) *con-fuse* organicamente in una sensibilità attitudinalmente creativa;
— dell'*Eros,* istinto antagonista di *Thánatos,* forza creatrice che stronca la configurazione appropriatrice e mortificatrice della società borghese; di un'energia che facendo leva sulla sublimazione non repressiva del sesso, schiude ad una effusiva espressione del senso dell'intera realtà umana;
— dell'*ideologia:* cioè di «coagulo della psicologia sociale» (Bucharin), elaborativo opificio intellettuale di concezioni, credenze e interessi, che insistono soprattutto su quadri politici;
— della *Sehnsucht,* struggimento, nostalgia d'una completudine desiderata e mai attinta, ulissismo desiderativo;
— del *simbolo,* cioè di indice pregnante e misterioso dell'assoluto, correlativo metastorico dell'animale simbolico che è l'uomo;
— della *Weltanshauung,* cioè di fisionomia e disposizione di una personalità individuale o di gruppo (acculturazione, sensibilità, gusti, modalità di reazione) nel contesto del proprio quadro storico.

16. Critica nome della cultura

Acconsentendo alle molte ipotesi, sia pure diversamente graduate, della cultura come realtà totalizzante, come *Einheit* che contiene in sé questo irresistibile impulso auctivo, l'indicazione decisiva e ricapitolante sembra venire da Vittorini quando parla della cultura come «*forza umana che scopre nel mondo le esigenze di un mutamento e ne dà coscienza al mondo*».
Ecco cosí individuato il tramite di interrelazione tra cultura e critica. La critica è una delle espressioni della cultura, uno dei suoi molti nomi.
La critica appare allora, senza equivoci, non come qualcosa di se-

parato, distinto o diverso dalla cultura, ma come *momentum* [122] della cultura che scopre e comunica, argomentando, le esigenze di un mutamento. Ovunque si trovino: nel costume civile, nella prassi politica, nella realtà socioeconomica. E, naturalmente, anche nei luoghi dell'estetico, ovvero in ogni comunicazione comunque espressiva, in ogni testo verbale o iconico.
La critica è il nome della cultura mentre scrutina l'alterità, l'originalità di una qualunque espressione testuale. E l'originalità non consiste necessariamente, per riprendere Goethe e Foscolo, nel proporre qualcosa di nuovo ma nel dire cose risapute come se non fossero mai state dette.
La critica è il nome della cultura mentre assevera, di un testo, l'universalità, che è davvero piú preziosa dell'originalità stessa, come ammonisce il Valéry di «Tel Quel», perché la contiene e ne fa uso o no a seconda del suo bisogno.
La critica è dunque il nome della cultura nel *momento* in cui, mettendo a protocollo un testo, ne indaga, scruta, esplora, svela e inaugura il non-contingente, il non-accidentale, l'immanente, il perdurante. La critica è il *momento* della cultura nell'attimo in cui coglie, per seguire José Luis Borges, ciò che è capace di un'infinità e plastica ambiguità, ciò che cioè è tutto per tutti: uno specchio che svela i tratti del lettore e, insieme, una mappa del mondo. Nel senso piú lato, *la critica è dunque la cultura mentre vaglia la realtà sociale e ne promuove il progresso verso traguardi di maggiore libertà e giustizia.*
Riprendendo in questa prospettiva il discorso dei francofortesi e particolarmente quello del «Saggio sulla liberazione» di Marcuse, consideriamo la necessità di spezzare storicamente il «*continuum* della dominazione» [123] come presupposto indispensabile a quel traguardare.
La prospettiva di Marcuse — ha notato recentemente Italo Mancini — è avvincente e convincente. Una maggiore misura di libertà e giustizia non potrà esser conseguita ricorrendo a dinamismi puramente scientifici o, come nel caso del marxismo, per effetto della sola lotta di classe. Se l'uomo che deve attuarla è l'uomo delle costruzioni alienate attuali, non potrà mai uscire dal *continuum* repressivo e fare questo salto di qualità. Tanto nella società capitalistica come in quella marxista, l'uomo tende a integrarsi e finisce

[122] Da *moveo, movēre*, spostarsi, muoversi e far muovere, sia in senso fisico che traslato (scuotere gli animi, per es.); da cui motus, movimento e momentum, carico leggero, importanza trascurabile; e quindi punto, porzioncella, piccola divisione (specie di tempo). Propriamente indica il tempo di oscillazione che l'ago della bilancia ha prima di stabilizzarsi sul suo indice quantitativo dopo che i piatti della bilancia hanno avuto rotto il loro equilibrio statico per il breve impatto di un leggero peso sul piatto/sui piatti.
[123] H. Marcuse, «Saggio sulla liberazione», Torino, 1969, p. 32.

per stare con quanto di comodo il già fatto gli procura piuttosto che tendere allo scomodo, seppur libero, futuro che potrebbe prefigurare.
Per superare questo enorme handicap, Marcuse propone tre cose concatenate tra di loro: la propulsione di nuove introiezioni che creino una nuova base biologica, facendo sentire all'uomo questa gioiosa società dei liberi come un bisogno che emerge dall'*Affekt* vitale e in ordine alla quale far scomparire i bisogni oscuri e imbastarditi come quelli della società opulenta che la reprimono.
In secondo luogo, creare una nuova sensibilità, che, soprattutto attraverso la produzione artistica e la fantasia, renda all'uomo la gioia di essere creatore nella bellezza, non solo attraverso il piú ampio margine del tempo libero, ma anche attraverso la creatività, a misura dell'uomo, del lavoro; cosa che il progresso delle tecniche dovrebbe consentire.
E, infine, dare sempre piú spazio, forza, capacità esplosiva a quei gruppi spontanei che già vivono questi ideali, facendo della loro vita un'opera d'arte, slegata dalla spirale consumistica e intesa a prefigurare i tempi nuovi della società felice.
Marcuse chiama *utopia* questa sua visione del mondo. Lasciando da parte la questione della sua realizzibilità; ossia se utopia vuol dire qualcosa perfettamente realizzabile anche se forze imperiose — da sgominare — non la lasciano attuare; quello che preme è l'esigenza di questa nuova strutturazione biologica dell'uomo e dei suoi bisogni, questo nuovo sensorio, questo spostare l'uomo dai bisogni inutili e logoranti verso libere progettazioni creative e felici.
Opportunamente Mancini sottolinea poi quel di piú di cui devon farsi carico gli uomini di fede che si immettono in questa prospettiva. «Portatori di questa medesima esigenza, non a livello utopico, ma dentro il saldo segno della speranza, gli uomini della cultura cristiana debbono assumere i postulati di questa esigenza rivolta alla base biologica e spirituale dell'uomo onde creare una nuova sensibilità. Se in Marcuse questo rapporto tra società utopicamente libera, gioiosa nel segno della bellezza e mezzi per forzarne l'arrivo dà tanto, quanto dà nella cultura cristiana questo medesimo rapporto che, oltre al perfettismo delle pretese istituzionali, marxismo compreso, intende creare uno spazio per la democrazia reale, teologicamente ispirata, e invitarvi i credenti non solo con la teologia della promessa, che ne è il versante oggettivo, ma anche con la trasformazione del costume, del gusto, della base biologica del credente, del suo cambiamento di mentalità?»[124].
La critica, qualunque critica, interviene dunque — secondo questo

[124] I. Mancini, *Cultura cristiana, specificità e senso*, in «Cristianesimo e cultura», op. cit., p. 44.

disegno – come fattore concorrente a creare questa nuova sensibilità, il nuovo sensorio che costituisce l'introduzione e l'indizio di una società piú libera e giusta, utopia intermedia.
In senso specifico: *ogni operazione creativa*, ogni espressione della fantasia, verbale o iconica, *è materia*, è ingrediente *per questa creazione. L'esercizio critico* – uno dei nomi della prassi culturale – sussume e vaglia ogni operazione creativa, ne scrutina le valenze auctive in ordine alla costituzione di questa utopia intermedia; e *propone l'operazione creativa alla considerazione e alla fruizione di tutti coloro che accettano di lasciarsi accrescere, aumentare, amplificare da essa.*
Ecco dunque che a ragione Adorno sottolinea il fatto che una cultura intesa come processo accrescitivo d'una società in marcia verso la nuova sensibilità – attraverso una sequenza di brecce aperte nel *continuum* della dominazione – non è autenticamente tale se non è implicitamente critica. Anzi: «la critica è un elemento inscindibile della cultura in sé contraddittoria, e con tutta la sua non verità è in definitiva tanto vera quanto la cultura è non vera. La critica non sbaglia finché disgrega, ché questo sarebbe in lei ancora il lato migliore, ma quando ubbidisce non ubbidendo» [125].
Non che qui Adorno voglia sostenere che la critica sia la punta ostile della cultura. Quanto piuttosto che la critica è la *cultura-mentre-risolve* le proprie contraddizioni interne. Quanto piuttosto che la critica è la *cultura-mentre-rubrica e arruola* nuove componenti, nuove provocazioni e instimulazioni per il nuovo sensorio d'una società piú libera e giusta. Ogni prassi critica è incrinamento del *continuum della dominazione,* è sgretolamento dei suoi contrafforti. Ogni esercizio critico è – vichianamente – un *inveramento di fattori*, di elementi, di "componibili" che posson concorrere all'edificazione della nuova sensibilità, del nuovo sensorio.
A questo punto non è tanto importante considerare lo spessore della prassi critica, s'essa cioè debba arrivare al giudizio o possa fermarsi alla constatazione d'una possibilità d'inveramento. Si sa che Barthes sostiene che la vera critica non consiste nel giudicare i testi e i linguaggi ma nei distinguerli, separarli e sdoppiarli. E aggiunge che per esser sovversiva la critica non ha bisogno di giudicare, basta che parli del linguaggio invece di servirsene. Stante l'unificazione avvenuta tra la doppia fruizione, poetica e critica, della scrittura. Ora, dice, «rimane solo una scrittura» [126].
Chi rifiuti comunque le assiologie estetiche può ben fermarsi sulla soglia del giudizio, in quanto la constatazione di operabilità, di fun-

[125] H. Marcuse, «Saggi sulla critica della cultura», Torino, 1972, p. 5.
[126] R. Barthes, «Critica e verità», Torino, 1969, p. 41.

gibilità d'un testo verbale o iconico è già un vaglio probatorio in ordine alla possibilità di inveramento, e quindi di costruzione del nuovo sensorio.
Alla relazione d'autorità delle assiologie classiche può ben sostituirsi una relazione di fraternità, che in fondo facilita lo scambio e l'interrelazione e non vieta affatto un inveramento autentico. Gli impegni stabili delle assiologie ora declinanti erano necessariamente impegni escludenti ed esclusivi. Oggi che si vuole vedere tutto, provare tutto e conoscere tutto, oggi che la quantità della ricezione prevale nettamente sulla qualità dell'emissione, è la curiosità che sormonta la riflessione e la concentrazione, parallelamente al diffondersi dell'era iconica, marcata dai *mass-media*. Ma la curiosità è già indice di una cultura che ha fame, che va in traccia, che richiede, che rovista: è il vestibolo della constatazione e dello scrutinio.

Questa curiosità, però, deve avere tanto di presenza a se stessa, tanto d'avvertenza (critica) da non mancare di riconoscere i costi del progresso. Cioè non può mancare di neutralizzare, individuandoli e additandoli, i condizionamenti che inquadrano i processi di produzione, non può mancare di denudare le operazioni estetiche nuove e auctive e disvelare i talenti in esse operanti [127].
Se la critica non è la punta ostile della cultura, può però accadere che la critica diventi la punta erosiva dei processi di cambiamento. Giulio Carlo Argan, portando questo discorso sul piano piú generalmente politico, sostiene che in determinate situazioni storiche la cultura, per il solo fatto d'essere se stessa, è rivoluzionaria: e ciò quando un potere tende a costituire o ha costituito un sistema chiuso «eliminando, con ogni possibile contraddizione, la dialettica della storia».
Il potere in questo caso si pone come anti-cultura e anti-politica, perché politica e cultura sono *politici* nel senso che *aprono discorsi* d'interrelazione concedendo a tutti il diritto di parola e di ascolto che il potere invece sopprime o angaria, separando coloro che comandano da coloro che in silenzio ubbidiscono. Opponendosi al potere, *continuum di repressione*, la cultura non fa che realizzare la propria funzione, non fa che perseguire le proprie istituzionali finalità [128].
La situazione attuale delle società industriali avanzate è una situazione in cui obiettivamente la cultura è chiamata ad un impegno rivoluzionario. Il potere infatti strumenta a fini di repressione la tec-

[127] G. Grazzini, «Gli anni Settanta in cento film», op. cit., pp. 11-12.
[128] G.C. Argan, *Critica, insofferenza e contestazione al potere*, in «Cinema nuovo», n. 194, luglio-agosto 1968, p. 250; e ss.

nologia, che ha per matrice la scienza, la quale a sua volta ha come matrice la cultura. Qualunque potere necessita sempre delle contestazioni "ideologiche" della cultura e per questo ne conforta il progresso a condizione che non si realizzi come sviluppo storico, come punta ostile di un'alternativa. Il potere arruola fisici, chimici, biologi, ingegneri e tecnici per preparare i suoi strumenti di consumo e di morte, ma arruola anche sociologi, economisti e psicologi per le analisi d'opinione e di mercato, e autori di testi scritti, figurativi e iconici per le sue reti d'informazione e comunicazione; e arruola professori e studenti per diramare attraverso la scuola «trasmettitrice ufficiale della cultura nella società» secondo la nota formula di Émile Durkheim, la propria cultura conformata e conformistica.
Questo generale coinvolgimento dentro il sistema che tocca lo scienziato nel suo laboratorio, l'architetto nel suo studio, lo scrittore che pubblica un libro, il cineasta che fabbrica film, il pittore nel suo atelier e il critico che redige la sua recensione, va neutralizzato — in ordine alla costituzione del nuovo sensorio — dall'uomo di cultura con un atteggiamento di massima immunizzazione possibile: non prestandosi al gioco del potere, subendolo magari, ma senza «cercare di correggere, mitigare, coprire, giustificare la brutalità del potere».
«Lo scopo immediato non è di fare un'altra politica, ma di spendere tutte le nostre forze per impedire che l'apparato tecnologico, fatto dalla cultura per produrre cultura, produca invece anti-cultura, potere» [129].
All'interno del sistema che propone la sua cultura *affermativa* — una cultura che è di rinforzo al sistema in quanto non lo contesta, e anzi storna gli impulsi contestativi e cela le condizioni e i condizionamenti sociali e dissimula il conflitto e l'opposizione tra i valori che proclama e l'ordine esistente; una cultura, avvisa Marcuse che «alla miseria dell'individuo isolato risponde con un umanitarismo universale, alla miseria fisica con la bellezza dell'anima, alla schiavitú esterna con la libertà interiore, all'egoismo brutale con il regno della virtú e del dovere» [130] — all'interno di questo sistema, dunque, è per altro possibile — come già rilevavamo — una attivazione non ideologica del pensiero, una funzione non ideologica della ragione, la quale cosí può scampare alla subordinazione totale, al pieno infeudamento, alla stretta determinazione delle strutture socioeconomiche.
E ciò, appunto, attraverso la rianimazione e l'istigazione della

[129] G.C. Argan, ibidem, pp. 51-252.
[130] H. Marcuse, «Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965», Torino, 1969, p. 52.

"possibilità" critica, della facoltà critica intesa come potere trascendentale della ragione, e della cultura [131].
La cultura affermativa di un sistema ha come sua parte integrante la produzione artistica. L'arte non è certo supererogatoria rispetto alle altre attività umane "significative" che contessono la realtà sociale. E' altrettanto necessaria e completiva di qualsiasi altra attività, manuale o intellettuale, personale o di gruppo.
Tra l'operare artistico e la società che lo inquadra intercorre – per riprendere l'ottica di Ferrarotti – un «rapporto reale, dialettico, vivente che non si lascia esprimere, tanto meno imprigionare, negli schemi del formalismo estetizzante e del socialismo ingenuo» [132].
E' questa un'interrelazione precaria, evasiva, sfuggente, non programmata e non programmabile, dinamica e dialettica, non statica e compiacente. E' un'interrelazione non schematizzabile, né configurabile a priori, flessibile invece quanto a termini e a caratteristiche, a seconda del quadro storico che lo dispone. L'arte, insomma, non già rispecchia la società o la ripete o la trasfigura, ma *esiste nella società e vive della società.*
E' questa la ragione della problematicità dell'arte, è questa la radice dell'ambiguità sostanziale del loro rapporto.
Nella società preindustriale, l'arte poteva essere illustrativa e commentaria, parenetica o coesiva secondo quello ch'era il suo *Zeitgeist*, scandito da comunità brevi – e per lungo tempo a struttura ierocratica – a modesta intensità di rapporti, con una produzione ordinata alla soddisfazione dei bisogni elementari.
Nella società industriale avanzata, che procede secondo le cadenze di comunità spesse e ad altra frequenza di rapporti, con una produzione ordinata *all'* e *dall*'incentivazione dei consumi, lo *Zeitgeist* condiziona anche l'attività artistica. L'arte finisce quantivizzata: cioè viene massificata e strumentata, per dirla con Lotman, a «modo di informazione».
L'attività artistica viene mercificata in maniera tale – e su questo tema ha particolarmente insistito, per esempio, Fredric Jameson [133] – che il suo significato di merce come forma finisce col cancellare sul prodotto-merce la sfragistica del lavoro in maniera che il fruitore non pensi piú alla struttura di classe che è la cornice organizzativa del lavoro.
La reiterazione, l'ispessimento, la prossimità e la facilissima frequentabilità dell'arte in questo tempo della sua riproducibilità tecnica inducono lo straniamento sia nel produttore che nel fruitore

[131] T. W. Adorno, «Prismi», op. cit., p. 10.
[132] F. Ferrarotti, «Idee per una nuova società», op. cit., p. 56; si veda anche l'ampio discorso di Arnold Hauser, «Soziologie der Kunst», ora finalmente apparso in italiano, Torino, 1977, specialmente I, pp. 99-104; 239-268; 339-344.
[133] F. Jamenson, «Marxismo e forma», Napoli, 1975.

dell'operazione artistica. Il fruitore ha appena il tempo di avvertire confusamente, qualche volta, che questa libertà d'accesso al prodotto artistico, che questa sua facilità gratuita è equivoca, è artefatta, e questua un contrappasso di fungibilità [134].
E' questo appunto il terreno d'intervento di una cultura non affermativa ma critica. E' questo il campo di battaglia della critica, è questa la sede dei referti di "constatazione" se non dei verdetti; è questo il tempo per le perizie sui reperti dell'attività artistica.
La critica è dunque *il periodo del recupero e del riscatto del testo* — verbale figurativo o iconico — *dal suo infeudamento alla logica del sistema.* La critica è il periodo dell'interruzione del *continuum della repressione*, è il momento dell'infrazione, dello strappo, della contestazione, della *mise en question* della fungibilità del testo al sistema che lo inquadra.
La critica è il *momento del cambio di segno*, del riconoscimento dell'ambiguità dell'opera d'arte, del suo sradicamento dal contesto della reificazione e della sua communizione a contributo per la costruzione del nuovo sensorio.
Ecco dunque che la critica si pone come spazio d'eccellenza per l'accumulazione e l'intervento delle esperienze estetiche esorcizzate, come luogo in cui si opera la loro defungibilità al sistema, co-

[134] M. Horkheimer-T. W. Adorno, in «Dialettica dell'illuminismo», op. cit., pp. 143-144, fanno queste considerazioni: «Già oggi le opere d'arte, come parole d'ordine politiche, vengono adattate opportunamente dall'Industria culturale, inculcate a prezzi ridotti a un pubblico riluttante, e il loro uso diventa accessibile al popolo come quello dei parchi. Ma la dissoluzione del loro autentico carattere di merce non significa che esse siano custodite e salvate nella vita di una libera società, ma che è venuta meno anche l'ultima garanzia contro la degragazione a beni culturali. L'abolizione del privilegio culturale per liquidazione e svendita non introduce le masse ai domini già loro preclusi, ma contribuisce, nelle condizioni sociali attuali, proprio alla rovina della cultura, al progresso della barbarica assenza di relazioni. Chi nel secolo scorso, o all'inizio di questo, spendeva per vedere un dramma o per ascoltare un concerto, tributava allo spettacolo almeno altrettanto rispetto che al denaro versato. Il borghese che voleva ricavarne qualcosa per sé, poteva cercare a volte un rapporto, con l'opera. La cosiddetta letteratura introduttiva alle opere di Wagner e i commentari al Faust testimoniano di questo fatto. Essi non erano ancora che una forma di trapasso alla cromatura biografica e alle altre pratiche a cui va sottoposta oggi l'opera d'arte. Ancora nei primi tempi del sistema il valore di scambio non si trascinava dietro il valore d'uso come una mera appendice, ma lo aveva anche sviluppato come sua premessa, e questo è andato socialmente a vantaggio delle opere d'arte. L'arte teneva ancora il borghese entro certi limiti finché era cara. Ora non piú. La sua assoluta vicinanza, non piú mediata dal denaro, a coloro che le sono esposti, porta a termine l'estraniazione e assimila l'una e l'altra nel segno della reificazione totale. Nell'industria culturale sparisce, come la critica, il rispetto: a quella succede l'expertise meccanica, a questo il culto effimero della celebrità. Non c'è piú nulla di caro per i consumatori. Ma tuttavia essi intuiscono che tanto meno si regala loro qualcosa quanto meno essa viene a costare. La duplice diffidenza verso la cultura tradizionale come ideologia si mescola a quella verso la cultura industrializzata come truffa. Ridotte a puro omaggio, donato in soprappiú, le opere d'arte pervertite e corrotte sono segretamente respinte dai beneficiati col ciarpame a cui il mezzo le assimila».

me ambito d'intensificazione delle relazioni interpersonali, enfatizzate dal "messaggio" o dai messaggi contenuti nel testo.
La critica come *punta filtrante della cultura* diventa in questo modo — nella misura in cui capitalizza elementi auctivi in vista del nuovo sensorio — *struttura cognitiva per eccellenza.* La critica si presenta come intervallo in cui si esercita e si dispiega il complesso di conoscenze del soggetto dinanzi all'obbietto del suo vaglio che è il testo, che resta fortemente inquadrato nella struttura del sistema, testo che è comunque segmento del *continuum della repressione.*
Non è già l'esperienza diretta che il soggetto culturale stabilisce con l'obbietto artistico a costituire il *tempo della critica*, ma lo *sbrigliamento delle conoscenze previe*, la *capacità di reazione del soggetto alle instimolazioni* presenti *nel* o inerenti *al* testo verbale o iconico che sta di fronte.
Il momento della critica eccede la presente cultura proprio quando democratizza il testo, quando ne esorcizza la subalternità e la fungibilità al sistema, quando lo rende *redimibile per la edificazione del nuovo sensorio.*
La critica è il *momento assiologico dell'intellettuale* il quale si identifica nell'uomo capace di stabilire relazioni, nell'uomo che non sta al gioco del sistema, pur essendo incardinato in esso.
La critica è il momento in cui lo spirito testifica «l'obiettiva possibilità di superare» i determinismi del condizionamento sociale [135]; o, per assecondare Northrop Frye, è l'apoteosi della conoscenza. Nel senso che è la conoscenza a collegare esperienza ad esperienza, a correggere le false impressioni, a denunciare le convenzioni, a scrutinare i detrimenti dell'opera integrata e a garantire il progredire e il susseguirsi dell'esperienza senza la quale un fenomeno eminente e "vibrante" come la critica non potrebbe esistere [136].
Abbiamo appena avvertito che non è nell'esperienza diretta del testo che si stabilisce l'aggancio critico. L'impatto con il testo — qualunque testo — e l'affidamento alle sue suggestioni è il preambolo necessario al momento critico, inteso come vaglio: di semplice rilevazione o di giudizio che sia.

Questa collisione col testo — portatore di valenze meramente informative; ovvero di valenze dianoetiche, eidetiche, dianoetiche ed etiche nel caso di una comunicazione espressiva — costituisce comunque una sorta di "esperienza" precritica, non teoretica ma simpatetica: una "esperienza" cioè non ancora speculativa, metodica e certa, ma disinteressata e istintiva, una "partecipazione" per analogia. E' la fase che Frye chiama di intensificazione della

[135] T. W. Adorno, «Prismi», op. cit., p. 10.
[136] N. Frye, «Il critico ben temperato», Milano, 1974, p. 116.

coscienza [137]; una fase che "insiste" soprattutto sui sentimenti e si stabilizza nel piacere e nell'appagamento, o in un qualcosa che è in stretto rapporto con essi.
Frye propone per questa fase, che non è di semplice meraviglia e di stupefazione attonita, ma già di partecipazione secondo, potremmo dire, affinità elettive, l'*immagine del cavallo sellato*: il quale rinforza le nostre energie e ci trasporta lontano, o comunque oltre. Già verso l'edificazione della nuova sensibilità, se la fase seguente, quella critica e dell'imbrigliamento, sarà quella in cui si decide la destinazione della corsa e se ne gradua la velocità.

17. Le responsabilità del critico

«The Responsabilities of the Critic» è il titolo d'una famosa scelta di saggi del critico americano F.O. Matthiessen che si è occupato di letteratura, d'arte e di storia della cultura [138].
Nel saggio inaugurale Matthiessen afferma l'importanza decisiva, per il critico, di non chiudersi in una specializzazione unidimensionale ma di aprirsi con «vivace curiosità» verso altri campi e altre tecniche.
Gli «intellettuali senza amore» portano alla sterilità una cultura, perché primo dovere di un intellettuale è di «conoscere quanto piú possibile la vita del proprio tempo». E soggiunge: «Le mie idee sono fondate sulla convinzione che il terreno sia piú fertile oltre il muro dell'orto, e che le responsabilità del critico consistano nel favorire sempre rinnovati contatti con quel terreno» [139].
Che l'osservazione non sia una semplice variante dell'aforisma *the grass is always greener on the other side of the fence* è confermato dal prosieguo del discorso, allorché Matthiessen individua le responsabilità del critico «in un'intera serie di consapevolezze». Tra le quali, almeno un paio ci sembrano particolarmente importanti. La prima riprende un'osservazione di Eliot che riguarda «l'ineliminabile interrelazione che vige tra passato e presente: il passato non è ciò che è morto ma ciò che è già vivo, e il presente modifica continuamente il passato, cosí come il passato condiziona il presente» [140]. Esemplificando e mutando campo diremo che non è possibile intendere Visconti senza conoscere Renoir, Verga, Cain, il melodramma italiano, Boito, Dostoevskij, Tomasi di Lampedusa, Camus, Mann, Pinter, ecc.; e non è possibile capire Bergman sen-

[137] N. Frye, «Il critico ben temperato», op. cit., p. 113.
[138] F. O. Matthiessen, «Le responsabilità del critico», Milano, 1966.
[139] F. O. Matthiessen, «Le responsabilità del critico», op. cit., p. 4.
[140] F. O. Matthiessen, ibidem.

za conoscere Sjöström e Kurosawa, De Sica e Fellini, Mozart, Ibsen e Strindberg, Musil e Beckett, Ionesco e Gombrowicz.
Ma perché questa deferenza verso il passato?
«Ciò che rende l'arte del passato ancora cosí piena di inesplorate ricchezze è che ogni età inevitabilmente si rivolge al passato, nella ricerca di ciò di cui piú ha bisogno; e tende perciò a ricostruire il passato a propria immagine». E Matthiessen reca l'esempio di Amleto: l'Ottocento se lo figurava «come un filosofo della trascendenza assorto in se stesso»; il nostro tempo lo sente piuttosto come un «uomo inestricabilmente implicato nella sua società» [141]. Cambiando campo si può rilevare la differente agnizione che ha avuto per esempio il personaggio di Totò: "venditore di chiacchiere", burattino dislogato, comico dello sberleffo apotropaico (contro la miseria, la fame, la prepotenza) vent'anni fa; oggi, emblema della corporalità gestuale, istintivo inventore di metafore della condizione plebea, di sublimazioni della desolazione dei reietti.
Matthiessen insomma giunge per altre strade a quella affermazione della variabilità delle significazioni che abbiamo affermato ripetutamente in altro precedente contesto; e rinforza l'apoftemma di Rilke per il quale la poesia è il passato che straripa nei nostri cuori.
Una seconda consapevolezza che ci sembra importante rilevare dal discorso di Matthiessen è quella relativa alla inevitabilità del raccordo tra arte e vita, per cui sarebbe davvero incomprensibile che «un intellettuale responsabile ai nostri giorni possa evitare di interessarsi di politica» [142].
Eppure questo ingaggio con le problematiche dell'età sua (Matthiessen scriveva queste cose nel '49: si era nel pieno della guerra fredda e la "caccia alle streghe" era nell'aria) non deve impedire al critico di prendere le distanze da essa, per relativizzarla, per valutarla «in relazione ad età diverse» [143].
In fondo Matthiessen ripropone qui l'indicazione del doppio ingaggio del critico sull'asse delle simultaneità e sull'asse delle successioni di cui dice lo schema descrittivo che segue: essendo il primo ingaggio ordinato soprattutto al vaglio dei testi nel contesto del sistema di appartenenza; e il secondo ordinato non solo a una gerarchizzazione provvisoria delle autentiche originalità espressive nel quadro del sistema di appartenenza, ma, di piú, teso a definire le linee di un cambiamento della sensibilità e quindi dell'ideologia e quindi, in ultima analisi, teso a definire i lineamenti di un nuovo progetto intermedio di società, ulteriore tappa di avvicinamento all'utopia.

[141] F. O. Matthiessen, «Le responsabilità del critico», op. cit., p. 12.
[142] F. O. Matthiessen, «Le responsabilità del critico», op. cit., p. 8.
[143] F. O. Matthiessen, «Le responsabilità del critico», op. cit., p. 16.

Lo schema descrittivo propone una serie di rapporti d'interrelazione che andrebbero naturalmente considerati seriamente nei loro spessori e nei loro sensi. Lo schema è appena un riferimento convenzionale per consentire di elevare l'indice di comunicazione su questi problemi.

A sua parziale esplicazione si può dire che:

a) non è difficile ammettere che ogni individuo che vive in un contesto sociale ha una sua personale *Weltanschauung,* che non è solo la somma delle sue idee piú o meno consapevolmente desunte dall'ideologia del gruppo sociale d'appartenenza; essa è anche (non in aggiunta ma in "combinazione" con il corpo delle idee) gusto, sensibilità, moralità, peculiare disposizione alle reazioni e alla prassi.

b) Parte integrante di ogni personale *Weltanschauung* è lo *spirito critico,* che è l'indisponibilità del soggetto ad accettare asserzioni e istigazioni senza prima passarle al vaglio dell'interrogativo: "qual è il loro valore?". E' questa indisponibilità è semmai rinforzata e non mortificata dalla consapevolezza del condizionamento (accettiamo qui l'indicazione dei francofortesi) che viene dal *continuum di repressione* delle società industriali avanzate a struttura capitalistica.

c) La *disciplina critica* è uno dei momenti particolarmente espressivi (il piú espressivo?) della cultura; e si vien costituendo attraverso un addestramento e un'esperienza che la funzione/ruolo instaura nella persona che si dedichi a stabilire un contatto auctivo di valutazione o di riscrittura di questo o di quel testo che fa parte di questo in quel sistema espressivo (letteratura, arti visuali, arti iconiche).

d) L'ideologia (con Bucharin: «coaugulo della psicologia sociale») insiste contemporaneamente sulla realtà stanziale effettuale *(das Bestehende)* e sulla cultura e sull'arte.

La realtà stanziale (se vogliamo applicare il metodo marxista) si incardina su una base economica o infrastrutturale, costituita dalle forze produttive e dai rapporti di produzione.

Su questa base economica o infrastruttura si issa una sovrastruttura articolabile su un doppio livello, quello giuridico-politico (il diritto, lo stato) e quello ideologico (la religione, la morale, la politica).

E' noto che Marx ha molto insistito sull'importanza dell'indice di incidenza della base economica o infrastruttura. Per usare le parole di Althusser [144]: la base economica determina in ultima istanza ciò che accade a livello di sovrastruttura. La sovrastruttura, per altro, non è *solo determinata* e basta; ha, a sua volta, dei suoi indici di ef-

[144] L. Althusser, «Sull'ideologia», op. cit., p. 18; e ss.

ficacia sulla base economica, perché è ormai ammessa una autonomia relativa della sovrastruttura e una sua capacità di svolgere azioni "di ritorno" sulla base che la determina "in ultima istanza". L'ideologia funziona deterministicamente e non senza suoi coefficienti di violenza attraverso gli apparati ideologici di stato (AIS): quello religioso, quello scolastico, quello familiare, quello giuridico, quello politico, quello sindacale, quello dell'informazione, quello culturale. L'ideologia si presenta come "eterna"; non già nel senso di trascendente la storia temporale, ma nel senso di onnipresente e transitoria, eppur immutabile nella sua forma attraverso i tempi [145].
L'ideologia ha un'esistenza materiale. Nel senso che le idee di un individuo esistono soltanto "materialmente" nei suoi atti. I quali a loro volta si inseriscono in un rituale piú o meno canonizzato di pratiche, a loro volta inquadrate *dal* e *nell'*esistenza materiale delle ideologie [146]. Nell'ambito di questo meccanismo, l'individuo è istantaneamente un soggetto ideologico: dall'istante stesso in cui si lascia "riconoscere" come soggetto/suddito dall'ideologia che gli si impone come «evidenza elementare» [147].
Dell'ideologia, parola polisemica della quale si sono ormai catalogati oltre trenta gruppi di significati [148], si può dire, in conclusione e con il massimo di generizzazione possibile, che è l'espressione simbolica di *un* certo modo di vivere di *un* gruppo umano in *una* certa società (è sovente immaginazione fraudolenta d'interessi particolaristici di classe, e insieme mistificazione surrettizia ed elusiva delle «attese della povera gente»). Oppure si può dire che è l'insieme delle categorie attraverso le quali un gruppo sociale si definisce nel quadro dell'orizzonte culturale e sociale che determina la realtà stanziale, *das Bestehende* [149].
L'ideologia, comunque intesa, è ingrediente determinante di ogni totalità sociale, l'arte, la cultura, la morale, la *politeia* effettuale e quella progettabile: cioè i progetti intermedi di società piú giuste immaginate secondo difformi ma non diverse strategie di equità e orientate tutte verso una futuribile utopia, mondo della coscienza cosmica, ideologia del *non ancora* [150].

[145] L. Althusser, «Sull'ideologia», op. cit., p. 54.
[146] L. Althusser, «Sull'ideologia», op. cit., pp. 60-67.
[147] L. Althusser, «Sull'ideologia», op. cit., pp. 67-76.
[148] G. Barbiellini-Amidei e U. Bernardi, «I labirinti della sociologia», Bari, 1967, p. 60.
[149] G. Barbiellini-Amidei e U. Bernardi, «I labirinti della sociologia», op. cit., p. 57.
[150] E' il discorso di E. Bloch in «Das Prinzip Hoffnung», op. cit.

LA CRITICA E LE SUE INTERRELAZIONI
ESCHATON
VERITÀ COME KAIRÓS
UTOPIA
MONDO DELLA COSCIENZA COSMICA
VERITÀ PREMATURA
CAMPO DEL FUTURIBILE
PROGETTO INTERMEDIO
PROGETTO INTERMEDIO
CAMPO DEL POSSIBILE/FUTURIBILE
ASSE DELLE SUCCESSIONI/DIACRONIA
MODIFICARE
WELTANSCHAUUNG PERSONALE
SPIRITO CRITICO
PRESA DI COSCIENZA DEL PROPRIO CONDIZIONAMENTO
PRIMA DI CHIEDERSI: CHE VALE QS ASSERZIONE?
DISCIPLINA CRITICA
IDEOLOGIA
RISCRIZIONE
PERIZIA DI UN TESTO
INTERPRETAZIONE: SIGNIFICAZIONE
CRITICA: SIGNIFICANZE
VAGLIARE
LETTERATURA, ARTI VISIVE, ARTI ICONICHE
ESTETICA
AUTONOMA?
ETERONOMA?
ETICA
ARTE
SPETTRO DEL POSSIBILE
ASSE DELLA SIMULTANEITÀ/SINCRONIA
CULTURA
REALTÀ STANZIALE delle cose esistenti ora das Bestehende
ESTERIORE esperienze comunicabili col linguaggio
INTERIORE o PSICHICA
REALTÀ SOCIALE
COMUNITÀ
SOCIETÀ
ECONOMIA
POLITICA
SCIENZA
EFFICIENZA
CONSUMO
PRODUZIONE
IDEOLOGIA

La posizione del critico non può essere dunque una posizione indifferente, imparziale, neutrale. Il fine della critica — almeno per chi ammetta l'eteronomia dell'arte — «non è estetico, ma etico e di partecipazione».
In ultima analisi, *un testo non è già un oggetto di contemplazione* ma piuttosto «energie da assorbire» [151]. Eliot sgomina la tentazione estetizzante osservando che il cedere ad essa significa attivare l'ansietà a livello di società e di moralità. L'alternativa è *prendere sul serio il testo*, passare alla «genuina esperienza» di esso.

Non è qui il luogo di soffermarsi sul problema della moralità dell'arte che s'insinua ora di prepotenza nel nostro discorso. Basterà osservare che accolta l'eteronomia dell'espressione artistica e accettando l'arte come ragione perfettiva della persona morale (ragione perfettiva che si inarca non nelle riserve platoniche della σχολή, dell'*otium* e del disimpegno, ma nella profanità laboriosa del quotidiano, nell'ἀσχολία dell'impegno e del lavoro pulsativo di una società umana) l'arte non può esentarsi dalla moralità. La moralità anzi converge nella poiesi nutrendola nella sequela delle opzioni che contessono quel compromesso tra codice espressivo e improvvisazione inventiva, tra convenzione del genere e spontaneità, tra routine ed evento che, dicevamo, si "risolve" nel testo. Possiamo dunque accogliere le osservazioni che a questo riguardo propone Dino Formaggio [152].
L'opera d'arte, il testo mettono «in figura, in formazione, la verità. Per questo, nel nostro senso, si istituisce dentro all'opera una moralità delle scelte. La dibattuta questione dei rapporti tra opera d'arte e moralità, rigirata e rifritta in tutte le padelle, da quella del buon senso comune a quella della censura, da quella della libertà del genio, a quella dei turbamenti sessuali, non si risolve certamente con la separazione, per ignoranza reciproca, dei due campi, sulla base di una pretesa autonomia dell'arte. Che una distinzione di leggi organizzative sussista tra i campi dell'esperienza che si polarizza come morale e i campi dell'esperienza che si polarizza come artistica, questo è fin troppo ovvio: solo che tale distinzione di campo, nonché non autorizzare ad una assoluta separazione ontologica e deontologica, richiede invece una analisi delle interdipendenze e correlazioni ordinative e condizionanti che sempre si danno, se non si vuole incasellare in morte separazioni la pur sempre presente unità di base dell'esperienza; unità non come mito trascendentale, ma come risultato di concrete e diverse unità temporali e storiche di volta in volta costituite, in situazione.

[151] N. Frye, «L'ostinata struttura», Milano, 1975, p. 99.
[152] D. Formaggio, «Arte», Milano, 1973, pp. 147-148.

«Allora bisogna dire che la moralità è presente nell'opera d'arte, non solo come moralità dell'arte, come sua legge di coerenza sovrasensibile in un sensibile, ma come moralità dell'artista nel mondo; anzi, piú propriamente, come sua eticità, come il suo modo di obiettivarsi nella famiglia, nella società, nello Stato.
«L'artista è uomo della *polis;* lotta, lavora, ama, mente, nella città e per la città. Ogni atto della progettualità artistica, del gettarsi avanti verso il nuovo, verso una sempre nuova significazione del mondo, ogni passo dentro alle materie e al farsi opera, della sua (e di tutti) opera, implica decisioni e scelte che sono indubbiamente artistiche; ma, in quanto hanno e non possono non avere coerenze significative, tali scelte sono già da sempre coimplicate nei sistemi di scelte e di decisioni della persona, del gruppo, del movimento conflittuale di tutta la prassi sociale. Per questo ogni scelta della persona non cessa mai, anche sul piano artistico, di essere una scelta etica, per il gruppo o contro il gruppo, per la comunità o contro la comunità, per l'uomo o contro l'uomo; e tale scelta etica, che per mediazioni diverse non può non riflettersi punto per punto anche nell'opera d'arte, è sempre scelta storica, per chi uccide o contro chi uccide, per chi sfrutta o per chi è sfruttato, per chi libera o per chi schiavizza, per chi mistifica o per chi smaschera, per chi sceglie e per chi non sceglie e viene scelto, per un segno o per un altro segno.
E poiché la scelta artistica è sempre scelta di segni, di figure, messa in opera di significati, in tale messa in opera non si può mentire, perché, se si mente, si dice che si mente: il segno non può mentire, se non dicendo che mente. Per questo l'impegno dell'artista in quanto artista, nelle scelte etiche della società, non è un suo compito, un suo obbligo o dovere morale, non riguarda qualche sua decisione da prendere, ma è da sempre *in atto dentro di lui;* per positiva o negativa che sia, la sua scelta è sempre anche dentro la sua opera».
E noi aggiungiamo: parallelamente, se il ruolo del critico è di concorrere in qualche modo alla costruzione di una nuova sensibilità — che è poi una delle condizioni per la costituzione di una società *altra,* positivamente utopica — la collocazione del critico, il suo concreto atteggiarsi di fronte all'autore e al testo e al pubblico non è senza conseguenze, in quest'ordine.

La posizione del critico è insomma compromissoria. Non nel senso che è chiamato ad accomodamenti con la realtà del testo o con la realtà del pubblico (smentirebbe se stesso), ma nel senso che il suo ruolo esige ch'egli scelga, ch'egli operi un vaglio sui testi che considera, pur senza imporre le sue scelte. Anche se avverte che il suo "far vaglio del testo" non è ininfluente sulle libere scelte dell'u-

niverso ricevente, il quale in qualche misura pur accoglie le sue indicazioni di rotta.
Il critico non può non scegliere. La non scelta è di fatto una scelta in favore del *continuum* repressivo, è una risoluzione in favore della mercificazione. Ma come per l'autore, lo scegliere del critico "è sempre un atto dentro di lui".
Scegliere vuol dire prender posizione, stare da una parte, non già starsene *da* parte. Giocare il proprio ruolo conseguentemente, fino in fondo. Il critico che accetti la prospettiva della nuova sensibilità procurerà di portare, con il massimo ordine possibile, materiali per la personale opera di discrezione dinanzi a un qualsiasi testo, discrezione che resta diritto-dovere d'ogni persona autonoma e libera.
Al critico spetta l'onore della prima ispezione e della designazione delle questioni su cui operare il giudizio. Il critico non dovrebbe interdire altro che l'inutile, l'ovvio, o il pretestuoso o l'acciarpato. E senza sopravanzare il giudizio della coscienza individuale che è poi per ciascuno quello che veramente conta, il definitivo. Sia pure temporaneamente definitivo, perché la critica alla critica è un obbligo sempre attivo.
Accogliamo per un momento l'idea di Hölderlin per cui l'espressione artistica è la piú innocente di tutte le attività [153].
Compito della critica è allora di sbugiardare la non-innocente poesia, il testo non-innocente.
Nocens è ciò che dà morte, repentinamente, ma senza strazi e senza spasimi. Ma anche senza lasciare il tempo di chieder soccorso: una morte muta, ignorata, piú crudele perché non ammette intorno neanche la pietà.
Innocens è l'opposito: è ciò che s'è meritato l'esenzione dal peccato e non è chiamato a pagarne la pena consecutiva che è la morte. La critica s'assume dunque questo *ingaggio di constatare, di riconoscere l'innocenza del testo*, questo incarico di smentire le presunte, trafugate, millantate innocenze dell'operazione artistica, di cui il testo è compendio definitivo.
Al critico non spetta di formare previamente la coscienza morale. Ma solo di arricchirla, di aumentarla, di fortificarla, di istradarla. Ritorniamo dunque ancora una volta, seguendo altri itinerari, alla funzione auctiva della critica. Ogni critica, anche quella cinematografica.
Questa *funzione auctiva però non è affatto un ufficio vicario*, non consiste in un supposto incarico delegato di supplenza conferito

[153] Mi richiamo alle pagine di V. Melchiorre in «I fondamenti del giudizio estetico», Bologna, 1960, pp. 97-101.

dal lettore esplicitamente o no. A meno che la "supplenza" non sia solo una proposta discreta e provvisoria, un mandato temporaneo che riconduca la responsabilità decisiva al singolo lettore.

Pur con tutti questi limiti, siamo entrati in pieno nel territorio delle *responsabilità* del critico. Una parola che non piace molto, responsabilità, per quel suo odore d'appartenenza al mondo autoritario del dover essere che sembra definitivamente obsoleto. Eppure la condizione umana rispetto alla condizione animale ha questo appunto di differenziante, la responsabilità.
Esistono però responsabilità specifiche per l'uomo di cultura nel momento in cui enfatizza i fervori delle sue conoscenze nell'esercizio critico.
Responsabilità, in questo caso, è l'*attitudine di chi può* – e perciò deve – *esser chiamato a rispondere delle conseguenze d'una scelta*.
Lo *spondēre* dei latini indicava l'assunzione di un solenne impegno di fronte a terzi, un impegno sancito religiosamente, la cui osservanza era vincolante in coscienza; un tabú, la cui inosservanza comportava una sanzione penosa.
La *sponsa* era la ragazza che il padre s'impegnava a maritare ad un uomo con il quale aveva pattuito un rapporto di dare e avere. Il *respondēre* è l'impegnarsi a propria volta, è la replica a una domanda di ingaggio preciso, è il dar conto di una promessa solennemente presa. Responsabilità è dunque, etimologicamente, il disporre *se stessi come cauzione* in ragione di un impegno volontariamente e liberamente sottoscritto. E' l'accettare la condizione di ostaggio, su cui è possibile una sanzione come esito di una inadempienza.
Responsabile è dunque colui al quale si può, a buon diritto, richiedere un'indennità o far pagare una pena, qualora contravvenga al proprio ingaggio specifico. A voler seguire Maurice Blondel, la responsabilità si configura come *la solidarietà dell'uomo con i propri atti*: il che è presupposto di ogni obbligo reale.
La responsabilità quindi implica una riflessione antecedente sulle possibili ripercussioni di una scelta; coinvolge quindi una certa capacità previsionale piú o meno perspicua, a seconda della quantità d'informazione sulla quale si può operare. Quanto maggiore è la quantità d'informazione previa, tanto piú fondata sarà la previsione, e altrettanto diffusa la misura di responsabilità.
Se questo è il concetto di responsabilità, è evidente che il ruolo del critico (cinematografico) – che è *terzo intermedio* tra il testo e il pubblico – domanda una doppia responsabilità. Appunto *verso l'autore e il suo testo*, e *verso il pubblico.*

18. Responsabilità del critico e loro quadro referenziale: cinema come sistema espressivo

Le responsabilità del critico hanno un loro preciso quadro di riferimento. Nel caso del critico cinematografico il quadro di riferimento è naturalmente il campo del cinema, che può essere considerato secondo una duplice prospettiva:
a) come *sistema espressivo* (a proposito del quale abbiamo già proposto qualche osservazione);
b) come *pratica comunicativa.*
Si entra insomma, seguendo questa ottica, in una dimensione ontologica e insieme sociologica dell'espressione artistica: e di quella del cinema in particolare, la quale non tanto è opera plurima, quanto risultato di sincresi del lavoro di molti sotto un unico concertatore, che è poi il vero autore del testo filmico. Proprio come una cattedrale è non già un'opera collettiva ma il prodotto di un lavoro collettivo che ha per autore chi l'ha concepita, pensata, articolata: l'architetto [154], altrettanto è per il film. L'autore è colui che vi imprime la *sfragís* risolutiva, il sigillo imperioso della propria personalità. Può essere il regista (Griffith, Lubitsch, Renoir, Von Sternberg, Clair, Ejzenštejn, Bergman, Fellini, Jancsó), può essere il *tycoon* (Zukor, i Warner, Goldwyn, Hearst, Cohn, Thalberg, Disney, O'Selznick, De Laurentiis), può essere uno *screenwriter,* uno sceneggiatore (Hecht, Nichols, Trumbo, Prévert, Zavattini, Spaak), può essere un attore (i Barrymore, Keaton, la Garbo, Gabin, Totò, Sordi); o può essere un uomo capace di riunire in sé tutti o quasi tutti questi ruoli (Chaplin o Tati).
Ma torniamo al tema. L'espressione artistica che si articola in un sistema di testi omologhi (verbali o visivi o iconici) è un segno permanente e necessario (se si ammette l'eteronomia dell'arte) — ovvero non-necessario (se si considera l'arte come attività autonoma e autosufficiente) — dell'uomo che vive in società.
Un testo (verbale, visivo o iconico) non è solo il frutto compromissorio dell'incontro tra codice e invenzione; non è solo la risultante di una «rete di percezioni sensibili»; ma è anche il catalogo «dei quadri piú problematici del pensiero comuni all'artista e ai suoi contemporanei» [155].
Ogni società stanziale, insomma, non solo fonda un certo ordine economico e politico ma anche un ordine figurativo che è congeniale e funzionale al sistema sociopolitico. Nell'ambito di questo sistema di rappresentazioni, i meccanismi dell'attività mentale intesi

[154] J. Mitry, «Esthétique et psycologie du cinéma», op. cit., I «Les Structures», p. 30.
[155] P. Francastel, «La figure et le lieu», Paris, 1967, p. 7. Ne discute A. De Paz, «Sociologia delle arti», Messina-Firenze, 1976, pp. 72-78.

come mezzi originali di espressione hanno modo di atteggiarsi e di funzionare secondo giochi di libertà e coazione le cui regole variano col variare delle ubicazioni e delle situazioni storiche, dei tempi e dei luoghi.
A questo punto vale richiamare brevemente con Koestler la correlativa omologia tra espressione artistica e sperimentazione scientifica, ossia la corrispondenza tra "bellezza" e "verità". Nella sua relazione al quarantunesimo congresso del Pen club, a Londra alla fine di agosto del 1976 [156], Koestler considerava parallelamente l'invenzione artistica e l'invenzione scientifica, indicando in entrambi, come momento eminente e risolutivo, il momento della *bisociazione*, nel quale si realizza la sincresi tra due "uni-versi", tra i quali fino a quel punto non si era immaginata possibile corrispondenza o similarità alcuna.
«Si è detto che l'essenza della scoperta scientifica sta nel cogliere un'analogia che nessuno finora aveva notata. Quando William Harvey scoprí la circolazione del sangue vedendo, nel cuore messo a nudo di un pesce, qualcosa di simile a una pompa meccanica, egli vide un'analogia che nessuno, prima di lui, aveva scorto; e quando re Salomone, nel Cantico dei cantici, paragona il collo della Sulamita a una torre d'avorio, egli compie qualcosa di analogo. Le due scoperte sembrano del tutto diverse, eppure il processo psicologico su cui entrambe si basano è lo stesso: un oggetto o un evento consueto viene pe«cepito in una nuova, inconsueta luce rivelatrice; come se, d'incanto, una cataratta fosse stata eliminata dall'occhio. Tale processo è fondamentale sia per l'arte della scoperta sia per le scoperte dell'arte; e io conierei per esso il termine "bisociazione" per distinguerlo dal piú pedestre meccanismo dell' "associazione", ch'è fenomeno comune e quotidiano».
«Per "bi-sociazione" intendo — afferma ancora Koestler — un improvviso salto dell'immaginazione creativa che connette due concetti, due sentimenti, due ordini di percezione o "universi di discorso" mai posti finora in relazione fra loro, facendo cosí scaturire una sintesi. A ciò segue di solito un tacito "eureka" in cui si fondono illuminazione intellettuale e catarsi emotiva».
C'è dunque una doppia modalità d'intervento sulla realtà per animarla in senso auctivo: l'una si risolve in un testo poietico, l'altra in una legge scientifica.
Soggiunge Koestler: «Sia l'artista sia lo scienziato proiettano, ciascuno a suo modo, la loro cognizione della realtà nel mezzo prescelto per esprimersi. Essi non abitano universi separati, bensí occupano le opposte estremità di un medesimo spettro, di un arcobaleno che va dall'infrarosso dello scienziato all'ultravioletto del poe-

[156] L'Espresso, XX, 1976, p. 44; e ss.

ta, con tutta una gamma di colori e sfumature intermedie, ove si collocano ibride vocazioni quali l'architettura, la fotografia, il gioco degli scacchi, l'arte culinaria, la psichiatria o la ceramica. Non v'è una linea assolutamente precisa che segni il confine tra il regno della scienza e quello dell'arte; e l'uomo universale del Rinascimento era cittadino di entrambi».

Ora che s'è accennato sommariamente alle affinità tra arte e scienza, è tempo di tornare al campo dell'espressione artistica; e al testo, nel quadro del sistema espressivo di appartenenza. Possiamo ora meglio accogliere la definizione di Francastel secondo la quale il testo «sta tra il piano del pensiero e quello del reale». Che vuol dire? Francastel intende sottolineare che nell'opera d'arte, nel testo espressivo, si rinvengono «le categorie fondamentali dello spirito umano, in un dato momento storico. La facoltà di esprimere la somma delle esperienze pratiche ed intellettuali di una società è propria della forma plastica come dei linguaggi verbali, dei gesti e della musica».
E seguita Francastel proponendo di considerare l'arte «come un sistema di relazioni che consente di congiungere elementi tratti dall'esperienza concreta del mondo ed elementi ricavati dalle convinzioni e dalle conoscenze». Ecco dunque il senso esatto per intendere l'affermazione che il testo è a mezzo tra il pensiero e la realtà [157].
Ora queste convinzioni e queste conoscenze che l'autore gestisce in proprio, con la supervisione nient'affatto occulta del sistema socio-economico nel quale è incardinato e *per* il quale produce (o, qualche volta, *contro* il quale produce), progrediscono a briglia sciolta o sono invece temperabili in ordine a qualcos'altro? Nel primo caso siamo naturalmente in corrispondenza d'una convinzione d'autosufficienza sematica dell'arte; nel secondo caso, siamo di fronte alla persuasione di una finalità dell'arte che va oltre-sestessa; una persuasione che ha mosso le interrogazioni di Adorno e di Benjamin, di Marcuse e di Levi-Strauss, di Sartre e di Vittorini, per fare solo qualche nome [158].
Pensiamo, per esempio, al Sartre di «Cos'è la letteratura?». Produrre un testo è un modo per "svelare" il mondo, e allo stesso tempo per "proporlo" come un compito alla generosità del fruitore [159]. Produrre un testo è far appello alla coscienza del fruitore per un assenso alla propria pretesa d'esser in qualche modo essenziale

[157] P. Francastel, «Lo spazio figurativo del Rinascimento al Cubismo», Torino, 1957, p. 191.
[158] A. De Paz, «Sociologia delle arti», op. cit., p. 87.
[159] J. P. Sartre, «Cos'è la letteratura?», op. cit., p. 114.

alla totalità dell'essere, alla mobile realtà, *das Bestehende*, «soggettività di una società in rivoluzione permanente», «condizione essenziale all'azione», «momento della coscienza riflessiva che trascende la realtà per mutarla» [160].
Pensiamo al Vittorini del già ricordato «Diario in pubblico», là dove egli coinvolge tutta la cultura nella tensione rinnovativa della realtà, in quanto «forza umana che scopre nel mondo le esigenze di un cambiamento e ne dà coscienza al mondo» [161].
Pensiamo di nuovo all'Adorno di «Prismi» allorché, dopo aver crudamente rubricato il condizionamento sociale del pensiero espressivo e le sempre possibili fughe di quest'ultimo dalla realtà verso i territori dell'evasione, riafferma l'attitudine della ragione di reagire al *continuum di repressione*: «Lo spirito, per quanto prodotto da quel tipo di economia, in pari tempo implica l'obiettiva possibilità di superarlo» [162].
Insomma un testo (verbale, visivo o iconico che sia) riproduce in sé la trama del *suo* tempo e della *sua* società. Il testo costituisce «uno stralcio di realtà sociale, socioeconomica e politica, e reca in filigrana una sequela di denotazioni storiche e di costume che costituiscono *oggi* un indizio prezioso per stabilire una mappa di una certa situazione storico-critica del nostro tempo» [163]. Sicché — coinvolgiamo nel discorso ancora Francastel — «non vi è dubbio che un miglior avvicinamento ai meccanismi dell'arte sia tale da illuminarci sul comportamento oggettivo delle differenti società nella storia e del presente e da fornirci degli elementi per un'interpretazione più vasta della vita di relazione» [164].

Anche il film, il testo filmico, è pertanto, in positivo o in negativo, un conguaglio in quel processo di crescita e di cambiamento della realtà lungo la direttrice che conduce ad una nuova sensibilità capace di preannunciare il cambiamento della società e in qualche modo di pre-costituirlo. E' a questo punto che entra in campo la responsabilità di vaglio del critico, *responsabilità* che naturalmente va orientata *nel senso del cambiamento.*
E sarà un'operazione ardua, resa anzi piú ostica e imbarazzante dalla pressione che il mezzo televisivo, assertivo com'è dell'attualità e della contemporaneità, esercita sul cinema, inducendolo ad aumentare esso pure il coefficiente di presa immediata, di simultaneità con la realtà stanziale. E obbligando in tal modo quel fruitore

[160] J. P. Sartre, ibidem.
[161] E. Vittorini, «Diario in pubblico», Milano, 1976.
[162] T. W. Adorno, «Prismi», op. cit., p. 10.
[163] Nella mia introduzione al citato «La critica cinematografica in Italia», p. 30.
[164] P. Francastel, «Trattato di sociologia», 2°, Milano, 1967, p. 412. Si rinvia ancora al citato «Sociologia delle arti» di A. De Paz, pp. 72-78.

speciale che è il critico ad acuire la capacità di vaglio sulla storia-in-atto piuttosto che su quella distanziata di segno diegetico. Con tutto l'imbarazzo che la quasi inevitabile militanza — sia essa accentuata sul versante politico o su quello culturale — comporta nell'ardua contemperazione di due difformi ma necessarie attitudini: quella dell'aver preso posizione, dell'esser cioè *di* parte e, contemporaneamente, quella di dover prender le distanze dall'ostinazione della presenza.
Particolarmente il cinema, per la sua perseveranza sussidiaria, per la sua continuatività seriale, emblematizza quasi fisicamente il *continuum di repressione* della realtà sociale che lo esprime. Non sembra esserci soluzione di continuità nell'immenso rotolo di celluloide che il grande rullo del cinema sciorina agli spettatori-fruitori "comandati" a quel bisogno dagli ingranaggi immiti e inesorabili inquadrati dalle società tecnologiche: gli ingranaggi della produzione e dell'efficienza.
Han ragione Horckheimer e Adorno a dire che praticamente ogni film è la presentazione del successivo il quale promette di riunire un'altra volta la stessa coppia sotto lo stesso cielo esotico. Per cui lo spettatore ritardatario non riesce a distinguere se assiste al film o al "prossimamente" [165].
Come già abbiamo rilevato [166] non han torto i francofortesi a decretare che «conseguenza inarrestabile della mercerizzazione dell'arte e della cultura, e insieme della promulgazione dell'industria culturale e della standardizzazione del prodotto artistico, è la *confusione* del prodotto culturale e artistico con la pubblicità».
La pubblicità è l'elisir di lunga vita dell'industria culturale, e quindi anche del prodotto cinematografico. L'una e l'altro sono tutt'altro che indispensabili al vivere. Perché sussistano e siano remunerativi dal punto di vista del capitale, occorre che il loro bisogno sia indotto e sia continuamente rinforzato nella misura in cui crescono la sazietà e l'apatia per il prodotto consumato a forza. Inoltre il prodotto cinematografico riduce progressivamente il piacere che promette in quanto merce, perché l'assuefazione e la monotonia non hanno contravveleni. Ecco allora che il prodotto coincide con la sua pubblicità, di cui si serve per compensare la diminuzione di fruibilità.
In questo modo la pubblicità diventa principio negativo, diga di sbarramento. Ogni prodotto che non rechi la sua sfragistica è economicamente sospetto ed esteticamente difficile. Per contro la tecnica pubblicitaria entra trionfalmente come componente supportante dell'industria culturale. Tanto trionfalmente che essa non

[165] H. Horkheimer e T. W. Adorno, «Dialettica dell'illuminismo». op. cit., p. 175.
[166] «La critica cinematografica in Italia», op. cit., p. 30.

ha neanche piú bisogno di dichiararsi esplicitamente: Cinecittà è riconoscibile anche senza le iscrizioni sulla facciata, cosí come il grattacielo Pirelli e il marchio Montedison non hanno piú bisogno di didascalie per farsi riconoscere.
La pubblicità oggi, sulle orme della propaganda ideologica di ieri — che Goebbels intuí come suprema *ars gratia artis* — è ormai l'arte per eccellenza, la piú icastica, la piú espressiva, la piú diretta: "pura esposizione del potere sociale".
La ricerca sul campo che ha dato origine a queste note attesta e quantifica [167] come sia sempre meno facile ormai discernere nei quotidiani, per esempio, la recensione vera e propria dall'intervento promozionale affatturato a ragguaglio "critico", il quale neutralizza comunque abbondantemente il giudizio negativo del recensore. La faccia è salva — commenta altrove Grazzini [168] — proprio come l'incasso.
Lo spazio *per la* critica sui quotidiani cosiddetti indipendenti e sugli ebdomadari è decisamente subordinata quantitativamente (e talora qualitativamente) allo spazio *per la* pubblicità [169]. La critica cinematografica in Italia gestisce gli avanzi — ciò vale soprattutto per i giornali della sera — dello spazio affidato al programma ragionato degli spettacoli teatrali e cinematografici, spazio debitamente sezionato secondo i criteri del genere, dell'interesse del pubblico e del valore estetico vero o supposto.
Nei quotidiani d'opinione o di partito le pagine dello spettacolo, pochissimo o per nulla affatto intasate da flani pubblicitari e tamburini (il mezzo è ritenuto inidoneo a questa propaganda), si aprono invece non solo a una piú risoluta discriminazione dei prodotti cinematografici ma anche a piú o meno sistematiche intimazioni critiche sulla strumentazione consumistica del cinema nella società capitalistica.
In conclusione, sembrano accettabili le prime indicazioni del rilevamento sul campo condotto dai ricercatori della Scuola superiore delle comunicazioni sociali di Milano. Ci sono sostanzialmente tre modalità diverse di tener fronte al sistema cinematografico.
La prima è quella propria della stampa quotidiana che (con le varianti di cui dicemmo) considera il sistema-cinema come uno degli elementi specifici ed autonomi che compongono la piú vasta griglia che è *das Bestehende*, la realtà stanziale; in faccia alla quale essa stampa deve reagire comunque con un atteggiamento informativo e formativo. La seconda modalità è quella propria della stampa periodica di attualità, che considera il sistema-cinema es-

[167] «La critica cinematografica in Italia», op. cit., pp. 50-91.
[168] G. Grazzini, «Gli anni Settanta in cento film», op. cit., pp. 8-9.
[169] «La critica cinematografica in Italia», op. cit., pp. 50-78.

senzialmente con «un fatto di costume, che ha una propria particolare rilevanza nei confronti del lettore». C'è poi l'ultima modalità, quella propria dei periodici culturali, i quali affrontano il cinema «come problema di produzione artistica nell'accezione piú lata del termine» [170].

Sappiamo bene che tutto questo concorrere di intelligenza e di residua onestà critica non riesce ad esorcizzare le insinuazioni della pubblicità, estremo persuasore del sistema. Viene in mente l'ipotesi di Mc Luhan: la moderna Cappuccetto rosso, allevata al suono di canzoncine pubblicitarie, non ha nulla in contrario a lasciarsi mangiare dal lupo.

(La terza ed ultima parte nel prossimo fascicolo)

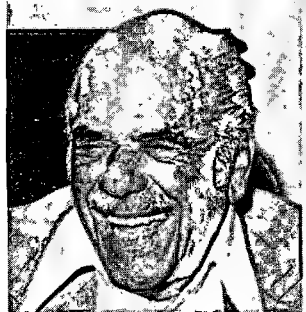
[170] «La critica cinematografica in Italia», op. cit., p. 53.

UNA LETTERA

Frank Capra

Caro signor Laura,
solo poche righe per ringraziarla di tutte le cortesie usatemi e per avere svolto una relazione critica sulla mia opera al Centro Sperimentale. Il mio amore per gl'italiani, io credo, è secondo solo a quello per gli americani. E quando si parla di arte, allora gl'italiani sono dei giganti. Son loro che hanno alimentato il Rinascimento — quella subitanea esplosione di bellezza, di spirito e di luce che segnò il tramonto dell'epoca buia. E quando mi aggiro tra i Giganti d'Italia io mi sento davvero molto piccolo e molto umile.
Ma anch'io, nella mia piccola sfera, per un'intera vita mi sono affaccendato attorno a una forma d'arte del tutto nuova, sperimentando e sperando di potere anch'io, come Prometeo, catturare il fuoco di quest'arte nuova e consegnarlo alle folle.
Non vi sono riuscito, naturalmente. Ma il fatto stesso di aver tentato ha il suo premio, perché da quei tentativi son nati il mio grande amore per il cinema e la messianica fede nella sua capacità di grandezza.
Grandezza che ha invero la sua genesi, poiché l'idea che si è poi sostanziata nel film ebbe già origine nella fertile mente di Aristotele e poi maturò e crebbe per 2500 anni nei fantasiosi cervelli di Leonardo in Italia, del gesuita Atanasio a Roma, di Plateau in Belgio e di Stampfer a Vienna, di Daguerre in Francia, di Muybridge in California, di Eastman a Rochester, dei fratelli Lumière ancora in Francia; ed infine, figlio di tanti illustri genitori, vide la luce nei laboratori di Edison in forma di ininterrotta sequenza di piccoli fotogrammi registrati su una striscia di pellicola che, proiettata su uno schermo, diede l'impressione di un movimento continuo. Era nato il cinema: una forma d'arte del tutto nuova.

Una forma d'arte destinata a incantare e sedurre il mondo; una combinazione di teatro e di circo, d'intimità e di spettacolo capace di evocare tutte le esaltazioni e le angosce dell'umanità: gioia, riso tristezza, pietà; capace di esaltare e di ispirare e ridarci coraggio e vigore, cosí come il contatto con la terra fece con Anteo.
In piú quello del film fu un quarto linguaggio universale che si aggiunse alla musica, alla matematica e alla danza, con una inaudita capacità di comunicare, di educare e d'informare.
Questo fu il cinema dagli anni venti fino ai cinquanta.
Poi vennero gli anni sessanta. E ci fu la rivolta dei giovani contro la cristallizzata insipienza dei valori costituiti; contro il potere, contro il razzismo, contro le ineguaglianze, contro lo status quo, contro la guerra. Ed io ne fui confortato. Perché si trattava degli stessi mali contro cui io avevo combattuto nei miei film, da Mr. Deeds *a* Mr. Smith, *da* Meet John Doe *a* State of the Union *a* It's a Wonderful Life.
Poi la rivolta investí il cinema. Ma non in termini idealistici bensí in termini di resa alla prostituzione, alla ruffianeria, alla degenerazione. Orde di sedicenti artisti invasero i centri della produzione cinematografica mondiale per inaugurare l'era limacciosa della pornografia, del sangue e della piú esplicita sessualità. Si escogitarono e raffigurarono ad uso delle platee nuove forme di degenerazione. Infine, la piú rivoltante delle perversioni: l'uso dei ragazzi nei film pornografici. Lo stesso Marchese di Sade ebbe di che rivoltarsi nella tomba.
Un altro tipo di rivolta investí il cinema. I dittatori del mondo scoprirono la capacità del cinema d'influenzare le menti; e il film diventò lo strumento principale della loro propaganda. Oggi in tutto il mondo — Italia compresa — esistono giovani i quali guardano al cinema come a una tribuna di perorazioni politiche.
Pochi mesi or sono, durante un incontro alla TV messicana nel quale si parlava dei film politici, Costa-Gavras osservò: «Colpa tua, Frank: tu hai realizzato, con Mr. Smith, *il primo film politico. E il migliore».*
Voglio dire con questo che gli estremisti non sono i soli a battersi per le riforme politiche. Ma vi è una differenza sostanziale: io mi battevo per la libertà politica; gli estremisti lottano invece per la morte politica.
E' per questo che io mi sono stanato dal mio ritiro e ho levato la mia voce contro la degradazione di una grande forma d'arte. Negli ultimi cinque anni ho tenuto seminari in piú di 75 università americane, battendomi contro la duplice iattura della pornografia e della faziosità politica.
Come mi comporto? Talvolta come Don Chisciotte, altre volte come Sancho Panza. Ma spesso tra gli studenti americani faccio risuonare una campana d'allarme. Perché gli studenti americani sanno di possedere il dono della libertà: libertà di parlare, di scrivere, di criticare, di opporsi; libertà di sognare, d'immaginare, d'inventare, di creare, di volgersi in qualsiasi direzione senza interferenze o sanzioni governative. Essi sanno che il cinema americano non è sostenuto né controllato da alcun potere governativo o industriale e che ogni cineasta è libero di fare tutti i film che vuole, su qualsiasi argomento.
Ma molti studenti americani hanno visto solo film che glorificano l'antieroe. Pochi hanno visto film che mettono in gioco gl'ideali, in cui uomini e

donne lottano fino allo spasimo per cause che sembrano perdute in partenza; e vincono.
E, abbastanza stranamente, l'impatto dei miei film sugli studenti delle università — da sempre considerati il pubblico piú difficile che esista — è oggi simile, o anche piú stimolante ed emotivo, a quello che essi ebbero sul pubblico di quarant'anni fa.
Naturalmente mi si chiede di spiegare la filosofia che sta dietro le mie commedie. Cosa non facile. Comunque posso almeno indicare quali sono stati i miei propositi:
1) Diffondere il senso dell'umorismo: questo unguento dello spirito che lenisce tutte le asperità;
2) Esaltare la dignità e l'importanza dell'individuo, che sia ricco o povero, in catene o libero, nero o verde, stupido o brillante;
3) Asserire che ogni essere umano è nato come un'entità unica: un prototipo, una persona, una distinta particella del cosmo;
4) Difendere l'individuo, perorare le sue cause, levar la voce contro ogni degradazione della dignità, dello spirito, della libertà di qualsiasi persona.
E non intendo difendere l'uomo dall'alto, guardando sprezzantemente in basso verso la folla. Io vado direttamente tra la folla, per sperimentare le sue pene, le sue allegrezze, le sue disperazioni e le sue speranze.
Con mia piacevole sorpresa, scopro che il mio modo di vedere il mondo di un John e di una Jane Doe trova corrispondenza nell'animo degli studenti.
Avverto un senso di calore quando rilevo nei giovani, e specie nelle ragazze, un'ansia di fede, una ricerca della pulizia, della morale, dell'onestà. Avverto una fame di speranza, il desiderio di dare un significato e un valore alle loro esistenze. E sento che, spogliandosi di ogni cinismo, cominciano a dare ascolto a una voce la quale suggerisce che solo la moderazione, la comprensione, la tolleranza dà un significato all'esistenza, e che tutto il resto è vanità. Il piú delle volte ottengo vasto consenso, e procedo nel mio cammino con la fierezza di un Don Chisciotte che ha appena espugnato un altro mulino a vento.
Questo è quanto avviene con gli studenti americani. Ma con quelli italiani, con i quali mi auguravo di stabilire un rapporto di cordialità?
Fin dal primo incontro ho subito avvertito una latente ostilità. Potevo immaginare i loro pensieri: «Cristo! E' un vecchietto. Che cosa ne sa del cinema d'oggi?»... «E' proprio il classico americano, con quel sorriso idiota stampato sul volto»... «Ma che cavolo ha da sorridere?»... «Da quale cimitero sono andati a esumarlo?»... Lo stesso tipo di ostilità l'avevo già incontrato presso certi gruppi del Terzo Mondo: solo un po' piú sonoro. «Perché i vostri film non attaccano l'imperialismo dell'America reazionaria?», «Sono favolette da quattro soldi: non dicono niente!».
Mi son reso conto che molti degli studenti di cinema con i quali mi sono intrattenuto (mai da soli, ma sempre alla presenza di insegnanti o di giornalisti) sono fortemente orientati dal punto di vista politico. Anch'essi han definito i miei film delle favole insignificanti, e molti critici sembravano d'accordo con loro.
Ho tentato la via dell'umorismo. Alla domanda «Qual è a vostro avviso il

piú importante regista di oggi?» Ho risposto senza esitare «Io!». Neanche un sorriso. Un giornalista ha poi definito "arrogante" la mia risposta. Mi piace sinceramente di non apparire "all'altezza dei tempi". Credo che nessun altro regista americano lo sarebbe, poiché quasi nessuno di noi pensa di usare il cinema come una tribuna da comiziante. Ma quel che si pensa di me non ha importanza. Quel che ritengo importante è che i giovani non ascoltino l'insinuante sirena che canta: «Datemi la vostra libertà ed io vi darò la sicurezza». Anche chi è in galera ha la sicurezza.
Signor Laura, vi dirò con semplicità: il mondo del cinema oggi ha bisogno di idealisti, non di gente in cerca di sicurezza. Idealisti pronti a battersi da soli se è necessario, a battersi fino all'estremo per i diritti umani, per l'umana libertà. Perché la libertà dell'individuo — di parlare, di scrivere, di opporsi, di sognare, d'inventare, di creare — è il bene piú prezioso dell'uomo.
Tutto il resto è esistenza sorda, cupa, faticosa, priva di speranza.
Sinceramente

BERLINO O LA POLITICA DELLA «GRANDEUR»

Sandro Casazza

L' "orso" tedesco abbatterà le "palme" della Croisette? Il festival di Berlino lancia il suo attacco concorrenziale a Cannes con sapienza organizzativa e massiccio impiego di mezzi. La ventiseiesima rassegna cinematografica, che si è svolta tra giugno e luglio nell'ex capitale resa semideserta per le ferie estive, ha avuto tutte le caratteristiche di una prova generale di verifica prima dello scontro diretto franco-tedesco per la leadership cinematografica in Europa, grazie alla progressiva asfissia politica della Biennale di Venezia. Il neodirettore del festival berlinese, Wolf Donner, di professione critico cinematografico, ha voluto misurare quest'anno, e con successo, la tenuta di una gigantesca manifestazione ricca per quantità e qualità di opere, divisa in varie rassegne con proiezioni continuate dalle nove del mattino fino alla mezzanotte, in piú cinematografi contemporaneamente, animata dalla partecipazione e dal dialogo con autori, attori, produttori, operatori commerciali del settore e da un esercito di giornalisti venuti da ogni parte del mondo.
Il prossimo anno verrà compiuta la mossa tattica piú importante: il festival, è stato annunciato, anticipa le sue date tra febbraio e marzo, trasformandosi in una "vetrina" pubblicitaria pericolosamente competitiva nei confronti di Cannes, per la fetta di stagione in corso che permette ancora di sfruttare economicamente. Si tratta di un dato di cronaca non trascurabile (e sicuramente tale da accrescere le ambizioni e gli sforzi delle due manifestazioni), che può aiutare a capire le dimensioni di un festival ormai dilatato in modo tale da escludere almeno i due terzi delle opere in programma dal carnet degli impegni di uno spettatore, pur a tempo pieno. E' difficile dare una valutazione culturale positiva di questa metodolo-

gia di lavoro, anche se ne sono comprensibili le motivazioni e le pressioni mercantili.
Agli Stati Uniti con *Nickelodeon* di Peter Bogdanovich, fuori concorso, è stato concesso l'onore e riconosciuto il prestigio dell'elegante "gala" di apertura, mentre all'Unione Sovietica è toccata la gratificazione ufficiale del massimo premio dato a *Vošozdene* (t.l.: L'ascesa), della regista Larissa Šepitko. Berlino si è cosí confermata punto di confine e confronto fra due ideologie culturali ed ha saputo trovare soluzioni di funzionale diplomazia.

I "parigini" d'America

«La storia del cinema, attraverso il cinema nel cinema»: è una formula complessa e cerebrale, ma non ha spaventato Peter Bogdanovich, incline, fin da *The Last Picture Show*, agli amori feticistici ed al gusto intellettuale da cinéphile "parigino". Ogni suo film è prima di tutto un omaggio al cinema. E *Nickelodeon* ne è addirittura un monumento mitologico. L'azione si svolge tra il 1910 e il 1915, quando negli Stati Uniti cominciavano a diffondersi le prime sale cinematografiche (i Nickelodeons, che prendevano nome dalla moneta pagata per il biglietto), e nascevano le prime compagnie di produzione coinvolte in rivalità e lotte di tipo gangsteristico. Un giovane avvocato (Ryan O'Neal) la cui fortuna professionale è scarsa e i quattrini scarsissimi, finisce per caso nel clan di un produttore,

Nickelodeon di P. Bogdanovich (U.S.A.)

Nickelodeon di Peter Bogdanovich (U.S.A.)

diventa per caso soggettista e, sempre per caso, viene promosso al ruolo di regista. Un giovane cow-boy (Burt Reynolds) disposto a tutto, e una ballerinetta (Jane Hitchcock) miope e pasticciona sono le sue "star". Mente pratica della troupe è una ragazzina (Tatum O'Neal) inserita, piú che per necessità di sceneggiatura, per esigenze di cassetta, allo scopo di ricreare la coppia padre-figlia già sperimentata con fortuna in *Paper Moon*. Il regista della storia ha gli occhialoni, gli impacci e qualche *gag* di Harold Lloyd. Il divo bello, atletico con i baffi sottili, sembra ricordare il vecchio Douglas Fairbanks. L'intenzione storiografica condiziona anche la struttura tematica del film: *Nickelodeon* si propone di far ridere e insieme commuovere secondo l'antica formula del cinema, mostrando, intanto, le tecniche di realizzazione e la meccanica creativa di un film, il forte peso dell'imprevisto e dell'improvvisazione in questa arte composita e avventurosamente fascinosa.
Bogdanovich non perde occasione, situazioni e dettagli per mostrarci con critica precisione come stavano nascendo in quegli anni, insieme, l'arte e l'industria cinematografica. Le cineprese sono sempre in primo piano, il materiale-pellicola è continuamente ostentato. Pugilati clamorosi, fughe, corse, inseguimenti, baci, crolli, automobili in gara coi treni, palloni aerostatici, pellerossa, africani, cowboys, bajadere e cicisbei, King Kong e Giulietta olandesina, i personaggi e gli ambienti fantastici del cinema, scorrono davanti agli occhi come usciti da un museo degli stereotipi delle comiche finali. Ma c'è soprattutto il grande omaggio a Griffith, che è la presenza-assenza di tutto il film. Con *The Birth of a Nation* infatti finisce la leggenda e nasce la storia del cinema.
Nickelodeon racconta anche la vicenda dell'avvocato regista innamorato della sua prima attrice la quale, però, gli preferisce il partner e lo sposa. Ma quasi neppure ci si accorge di questi fatti, tanto il film è impegnato a mostrarci come sia nato il cinema e quali siano, sul tema, le teorie e le opinioni dell'autore, condizionato in modo determinante dal passato di critico cinematografico. Il risultato è un buon prodotto di cultura cinematografica, spesso divertente, pur se non esente da qualche prolissità. Ma quante sottili sfumature, allusioni e strizzate d'occhio, riservate agli addetti ai lavori, perderà lo spettatore che non sia in grado di vantare una conoscenza tanto profonda della storia del cinema.

The Late Show
di R. Benton
(U.S.A.)

La firma di Robert Altman, alla produzione, non può non influire su un film. *The Late Show* di Robert Benton, texano, 44 anni, sceneggiatore fra l'altro di *Bonnie and Clyde* e *Superman*, alla sua seconda prova di regia nel lungometraggio dopo *Bad Company*, sente forte la vicinanza della grande personalità di maestro che si è conquistata Altman nell'ultimo cinema americano. Nella detective story di cui Ira Wells (Art Carney) è protagonista, l'analisi critica del genere si innesta sui moduli narrativi tradizionali e trasforma il vecchio poliziotto in un personaggio curiosamente alienato, per metà a caccia di assassini e per l'altra metà a caccia dei luoghi comuni del poliziesco. Le disillusioni e i dolori fisici di Wells si riflettono sulle persone e la realtà che lo circondano, ridotte ad un plumbeo sfondo umano e sociale. Ne risulta un film mortuario riscattato da alcuni momenti di mesta ironia. Alle spalle del povero Ira Wells, distrutto,

The Late Show di Robert Benton (U.S.A.)

oltre che dai rimpianti, anche da una terribile ulcera che non gli dà tregua, è sempre possibile distinguere le ombre di una folla di celebri detective entrati nella mitologia letteraria e cinematografica, da Marlowe a Sam Spade. Ma l'influenza di Altman produttore non basta a fare di Robert Benton un Altman regista, anche se qualche ambizione non manca. La capacità di penetrare nelle contraddizioni del tessuto sociale americano attraverso la puntigliosa rivisitazione critica dei generi classici dello spettacolo statunitense, propria del regista di *Nashville*, è applicata da Benton come formula esteriore e *The Late Show* affonda nei rimpianti di una senescenza che non si trasforma in metafora di significati piú ampi ed è troppo povera semanticamente per diventare puro linguaggio narrativo. Quello che rimane è un «Provaci ancora Ira Wells», a testimoniare l'anima intellettualistica di una parte dell'ultimo cinema americano che tenta di contrapporre al neo-gigantismo hollywoodiano un intimismo intriso di cultura cinematografica, in cui è avvertibile il marchio europeo.

I "maestri" francesi

A rappresentare il cinema francese sono venuti a Berlino due nomi di grande prestigio: Robert Bresson e François Truffaut. Settant'anni il primo, dodici film all'attivo di scomoda provocazione intellettuale e morale, fuori da ogni scuola e da ogni moda; 45 anni il secondo, 15 film, uno dei teorizzatori e dei piú noti divulgatori della defunta «nouvelle vague».

Le diable probablement di R. Bresson (Francia)

Bresson ha affrontato il problema dei giovani in rapporto con la loro generazione e con la società in cui vivono. Ragazzi sotto i 20 anni, sconvolti e inariditi da una crisi di identità, di affetti, di ideologie. L'impossibilità assoluta di comunicare tra loro e con gli adulti, la negazione di un sistema sociale estraneo che li disgusta e li respinge, provocando conflitti e ribellioni spesso violente, fino a cercare nell'impotenza disperata l'autodistruzione. In *Le diable probablement* il giovane Charles esce sconfitto dalla battaglia esistenziale e sociale. Nel tragico pessimismo morale di Bresson, il ragazzo rappresenta una accusa puntata contro tutta la nostra civiltà. Respinto l'impegno politico, con il rifiuto dei gruppi estremistici che predicano soltanto la distruzione totale, incapace di trovare una soluzione religiosa e spirituale nelle contraddizioni della chiesa, Charles scivola nell'apatia e nella catalessi esistenziale, vittima della sconfitta di una guerra di cui non è responsabile. Brucia i suoi rapporti affettivi con Alberte, la quale ha lasciato Michel per vivere con lui, e si rifugia nella negazione totale e provocatoria del suicidio. Alle assemblee tra i giovani freaks sugli argini della Senna, con le ragazze, gli amici, i drogati, Charles si muove in un universo rigorosamente giovanile da cui i genitori e gli adulti sono esclusi. Le loro responsabilità vengono riassunte e illustrate in un documento filmato sulla catastrofe ecologica nel nostro pianeta, che ritorna a varie riprese nel film come una minacciosa testimonianza di morte inarrestabile. La terra e gli uomini, creature di Dio, si stanno autodistruggendo senza alcuna possibilità di salvezza. Di chi è la colpa? Del diavolo probabilmente. Nel sacrificio del giovane non c'è spazio per

Le diable probablement di Robert Bresson (Francia)

le illusioni. Una seduta psicanalitica (il medico è l'unico personaggio adulto), risolta nel fallimento dell'incomunicabilità, spinge Charles al cimitero di Père Lachaise dove si fa sparare da un compagno drogato in cambio di una manciata di franchi.
A parte le colpe del diavolo, contro le quali il titolo sembra già proiettare un'ombra di sottile ironia, il film compie un'analisi inquietante e amara delle "colpe dei padri" e dell'insicurezza della generazione giovanile, che oggi, in piena demolizione di ideologie, valori, istituzioni non sembra trovare alcuna risposta spirituale al dovere di vivere. E' una pesante accusa contro gli uomini, i quali sempre creano il diavolo quando prevale nella natura la loro volontà di distruzione. Bresson, come già altre volte, è riuscito a realizzare un'opera di sorprendente rigore logico ed espressivo, un teorema morale che nell'asciutezza della dimostrazione contiene tutta la violenza di un doloroso grido di sconfitta. Il film, nato tra gravi difficoltà economiche, è stato rifiutato al festival di Cannes, ha diviso la critica alla sua uscita in Francia ed è stato presentato a Berlino quasi in tono di sfida contro l'incomprensione che l'autore ha sempre incontrato nel suo paese. Nell'assurdo rituale dei premi la giuria gli ha preferito sul nastro d'arrivo il retorico film della sovietica Larissa Šepitko, assegnandogli l'Orso d'argento del secondo classificato.

Dalla riservatezza scontrosa di Bresson, che come sempre ha rifiutato la sua presenza al festival, al divismo intellettuale di Truffaut, protagonista di una conferenza stampa affollata come un "gala" di Hollywood. L'autore di *Les 400 coups*, di *La nuit américaine* e dell'eccezionale, quasi bressoniano per assolutezza di linguaggio, *Histoire d'Adèle H.*, ha smesso "i panni curiali" per una esangue divagazione di stile che sembra il proposito predominante di *L'homme qui aimait les femmes*. Dice il protagonista Bertrand Morane (Charles Denner): «Le gambe delle donne sono come un compasso che artiglia il mondo e gli dona equilibrio, armonia». Ma sono anche una tentazione pericolosa, e lui ne pagherà tragicamente le conseguenze. Seguendo una ragazza incontrata per strada, infatti, Bertrand finirà sotto le ruote di un'auto e morirà all'ospedale con la visione delle gambe di una bella infermiera, spiate in controluce nella trasparenza del camice. «Non è né un Casanova né un Don Giovanni — ha spiegato il regista nell'incontro seguito alla proiezione —. Quelli erano dei collezionisti di femmine, il mio è un personaggio che soffre con ansia la dolorosa solitudine esistenziale». Bertrand Morane ha 40 anni, è ingegnere specializzato nella meccanica dei fluidi. Il lavoro lo soddisfa. Ma la sua passione esclusiva sono le donne, tutte le donne senza distinzioni di età, bellezza o livello intellettuale. La sua agenda è fitta di indirizzi, i cassetti colmi di lettere e fotografie. Sotto l'indicazione «persone da avvertire in caso di disgrazia», egli, però, non ha scritto nessun nome. Non ha amici, famiglia. Bertrand non è un playboy tradizionale, nella sua ricerca di nuove conquiste non nasconde intenzione sportiva, né vanità di possesso. Ogni donna per lui possiede qualcosa di unico e irripetibile, è come una "tessera" di un grandioso mosaico del piacere, piú filosofico che erotico, che riesce a dargli l'unica autentica emozione e la sottile sensazione di vivere. Ma è un'illusione sterile, una singolare forma di vampirismo autodi-

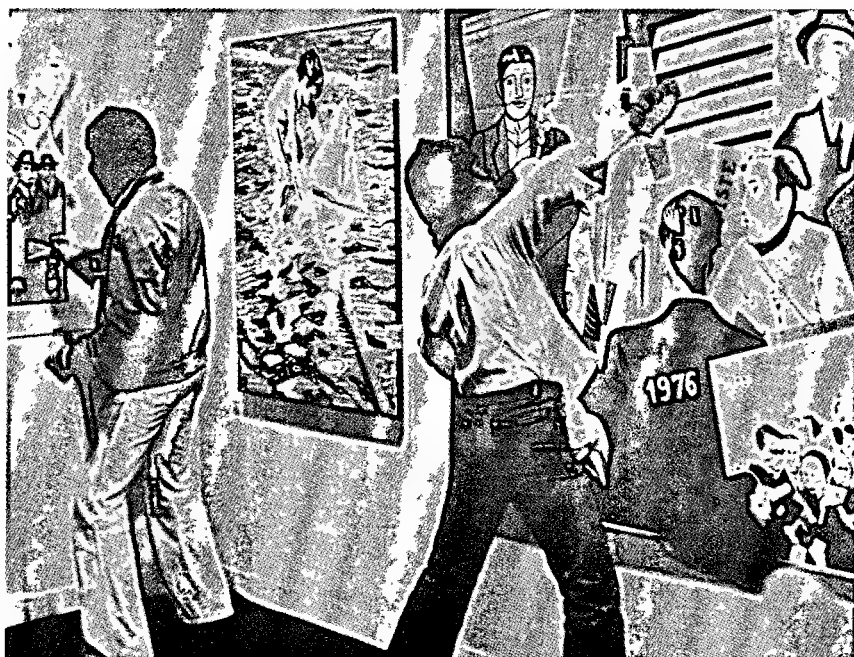
L'homme qui aimait les femmes di F. Truffaut (Francia)

L'homme qui amait les femmes di François Truffaut (Francia)

Camada negra di M. Gutiérrez Aragon (Spagna)

struttivo, e l'uomo muore sul principio di un'altra avventura, ipnotizzato e tradito da una gonna svolazzante. Sulla tomba, quasi una proiezione della memoria del defunto, sfilano le donne della sua vita: credeva di rubare loro qualcosa, e forse ha soltanto donato. Don Giovanni non esiste piú, le automobili lo hanno ucciso. Il mito si sta rovesciando.
Dopo quel capolavoro che è *Adele H.*, e il ripetitivo ritorno alla poetica dell'infanzia con *L'argent de poche*, Truffaut gigioneggia da grande artista in questo apologo morale di gracile struttura, elegante e raffinato nel linguaggio, amaro nella sostanza, ricco di ironia e di umorismo nella descrizione dei personaggi. Quasi interamente giocato sui primi e primissimi piani, con sfondi neutri (gli interni in particolare) stile classico «nouvelle vague», il film rivela presto i suoi propositi psico-filosofici (forse autobiografici) che trovano in Charles Denner un ottimo materiale espressivo. «Volevo raccontare la storia di uomo della nostra epoca», ha detto Truffaut.

Il nuovo cinema spagnolo

Il cinema spagnolo dell'immediato dopo-Franco era già pienamente rappresentato a Berlino da Manuel Gutiérrez Aragon con *Camada negra*, da Juan Estelrich con *El anacoreta* e, fuori concorso, da Basilio Martín Patino, autore del documentario di montaggio sulla mortuaria carriera di Franco intitolato *Caudillo*. Il film di Gutiérrez Aragon, il quale ha vinto il premio come miglior regista, racconta la storia di un "commando" di ter-

Camada negra di Manuel Gutiérez Aragon (Spagna)

roristi fascisti, a conduzione familiare, guidati da una madre ferocemente fanatica, vera ispiratrice della violenza anticomunista di questa "cucciolata" nera. Nel gioco dei contrappunti, da cui nasce tutta l'esecrazione per il gruppo, la donna si chiama Bianca, veste i panni dimessi della massaia, ama la puntualità a tavola dei suoi massacratori come nelle antiche famiglie, cura le ferite dei figli e la loro educazione con sollecita ansia uterina, ed è fiera del successo dei suoi ragazzi riuniti in coro vocale. Il piú giovane "cucciolo" della mostruosa comunità, Tatin, di 15 anni, si guadagnerà la toga virile uccidendo a sassate una ragazza che aveva riconosciuto il fratello piú grande in un'azione di terrorismo. Anche lui ora è un vero fascista e può sedere a tavola senza piú temere l'ironia dei piú grandi.

El anacoreta di Juan Estelrich Fernando (Spagna-Francia)

El anacoreta, il cui protagonista Fernando Fernán Gomez ha vinto il premio come miglior attore, rientra nelle tradizioni metaforiche, velatamente antifranchiste, dell'ultimo cinema spagnolo di regime, che ha avuto in Carlos Saura uno degli autori piú rappresentativi. Questa specie di eremita rinchiuso da anni nella stanza da bagno trasformata in un confortevole appartamentino è la metafora di un rifiuto, colpevole, verso la realtà sociale che lo circonda. Nei toni del paradosso grottesco e satirico, il simbolico eremita dopo un lungo e drammatico esame di coscienza capisce tutta l'inutilità della sua protesta privatissima e si butta dalla finestra. Un modo, comunque, di uscire dal suo isolamento. Ma certamente non quello giusto.

Ben piú ideologizzato e diretto è l'apporto di Basilio Martín Patino con il

Caudillo
di B. M. Patino
(Spagna)

suo documentario politico su Francisco Franco. «Viva la Spagna» grida il neodittatore. Alla sua voce fanno eco gli ufficiali della legione, i soldati della falange, la moglie, la figlia, consiglieri e ministri, i fascisti italiani mandati in aiuto da Mussolini, i nazisti della legione Condor inviati da Hitler. «Arribá España» fu il grido della controrivoluzione, dell'anticultura, di una guerra fratricida feroce, sterminatrice, che già annunciava gli orrori del conflitto mondiale. «Viva la Spagna» con il franchismo significò «morte alla Spagna»: lo spiega Patino attraverso il montaggio del suo documentario. La contraddizione balza agli occhi immediatamente, violenta, dalla contrapposizione delle immagini: ad ogni augurio di «viva la Spagna» corrisponde una visione di dolore e di sangue, uomini donne e bambini fucilati, uccisi nelle battaglie o sotto le macerie di Madrid e Guernica.
Il film spagnolo è stato presentato a Berlino fuori concorso perché Patino era membro della giuria internazionale del festival. Sono due ore di documenti per lo piú da noi inediti, che partono dai primi giovanili successi militari di Franco nelle colonie africane (a 22 anni il piú giovane capitano dell'esercito, a 33 generale) e arrivano al 1939, alla fine della guerra civile e alla creazione dell'immagine carismatica del potere nella figura del Caudillo. Nel cinema questa è forse la prima analisi organica dell'uomo che diede il suo marchio indelebile alla Spagna rallentandone il cammino storico in 40 anni di dittatura. Il film è stato realizzato tra il '75 e il '77, prima della morte di Franco. Con un montaggio secco e veloce, un ricchissimo impasto sonoro che mescola testimonianze, discorsi ufficiali, brani di poesie e canzoni da entrambi i fronti, Patino (già autore di un altro notevole documentario sul franchismo, *Canciones para despuès de una guerra*) racconta con toni ora appassionati ora commossi, senza frenare la partecipazione ideologica, la storia — come lui stesso dichiara — del dittatore «che ha rovinato gran parte della mia vita, come quella della maggior parte degli spagnoli». Il raro materiale documentario (i funerali di Durruti, le dichiarazioni di Unamuno sulla guerra fratricida e «incivile», gli interni familiari del Caudillo), l'efficacia drammatica del montaggio, danno al film un grande valore di testimonianza e di denuncia politica sul fenomeno anticulturale del franchismo come un problema che la Spagna deve accingersi a risolvere.

Dai paesi dell'est

Vošozdene
di L. Šepitko
(U.R.S.S.)

La rappresentanza cinematografica dei paesi dell'Est a Berlino è stata massiccia. Otto film complessivamente: due sovietici, due ungheresi, uno cecoslovacco, uno jugoslavo, uno bulgaro e uno della Germania democratica. Con l'Orso d'oro a *Vošozdene* della trentanovenne ucraina Larissa Šepitko, la giuria del festival (meno i tre voti di Fassbinder, Patino e del critico del «Guardian» che si sono dissociati ufficialmente preferendo Bresson) ha premiato il cinema di commozione, lacrime, "eroi" positivi e un po' di retorica, oltre a compiere una scelta in favore della politica della distensione in una città dove il confronto fra diverse ideologie e sistemi di vita non è affidato soltanto alle teorie, ma anche alla presenza intimidatoria di un muro che non consente comode fughe dalla realtà.

Vosozdene di Larissa Sepitko (U R S.S.)

L'ascesa racconta una storia di coraggio e tradimento tra i partigiani della Bielorussia occupata dai tedeschi nel 1942. Rybak e Sotnikov lasciano il gruppo in cerca di viveri e cadono nelle mani del nemico. Rybak, il duro, il forte, al cospetto della forca crollerà accettando ignobilmente di militare nelle file dei collaborazionisti. Sotnikov, il fragile intellettuale dai modi aristocratici, rivelerà invece tutta la forza della sua fede accettando nobilmente il sacrificio, infondendo sicurezza agli altri prigionieri borghesi condannati a morte, gettando nella confusione il commissario russo che lavora per i tedeschi, e nella disperazione il traditore.
Il film ha due momenti interessanti: la prima parte, quando i partigiani si trascinano nella sterminata campagna coperta di neve offrendo della guerra una efficace, drammatica impressione di dolorosa fisicità, e nella seconda l'analisi, abbastanza inedita, per il cinema sovietico, del collaborazionismo. Datati, invece, sono lo stile narrativo e l'esaltazione dell'eroismo granitico. La macchina da presa si muove scolasticamente didascalica e i caratteri seguono i binari di una convenzionalità che non riesce a trovare nella struttura dell'immagine nuova efficacia espressiva. Ma la Šepitko è stata capace di far piangere il pubblico quando Sotnikov sale sul patibolo ed accanto a lui il boia mette il cappio ad una madre e ad una bambina. Il cinema è anche spettacolo ed emozione: la vecchia formula trova sempre fautori accaniti e giustificabili.

Complessivamente le altre opere che rappresentavano i paesi dell'est europeo possono trovare denominatore comune, stilistico e tematico,

nella atmosfera di profonda tristezza in cui le vicende sono celate e nella ricerca quasi esasperata di un rigore tecnico-formale: cosí *Herkulesfürdöi Emlek* (t.l.: Lo strano ruolo) dell'ungherese Pál Sándor e *Az ötödik pecsét* (t.l.: Il quinto sigillo) dell'ungherese Zoltán Fábri, come lo jugoslavo *Vdovstvo Karoline Zasler* (t.l.: La vedova Carolina Zasler) di Matjaz Klopcic, il bulgaro *Cyklopat* (t.l.: Il ciclope) di Christo Christov e, piú di tutti, la dolorosissima storia di *Den pro mou lásku* (t.l.: Un giorno per il mio amore) del cecoslovacco Juraj Herz.
Un cenno a parte merita il tedesco orientale *Mama, ich lebe* (t.l.: Mamma, io vivo) di Konrad Wolf, una vicenda di guerra che libera personaggi, racconto e immagini dalla frusta retorica del genere. Sono quattro soldati tedeschi che accettano volontariamente di entrare nell'Armata Rossa. Dovranno sparare su altri tedeschi, e su questa fatale circostanza si fonda tutta la problematica del film, ben servito da un linguaggio che riesce ad esprimere efficacemente l'inquietante dramma delle coscienze.

Le nuove voci tedesche

Se l'affollatissimo programma berlinese avesse consentito piú spazi liberi sarebbe stato proficuo seguire l'ampia rassegna collaterale dedicata al giovane cinema tedesco occidentale, che accanto ai nomi ormai acquisiti di Fassbinder, Herzog, Wenders, Syberberg e Kluge propone alla conoscenza o alla verifica uno stuolo di nuovi registi divisi tra la sperimen-

Mama, ich lebe di Konrad Wolf (Germania Orientale)

tazione e la produzione rivolta ad un pubblico piú vasto sia per l'incremento economico statale che per la partecipazione finanziaria della tevisione. Tra la quarantina di film, spesso opere prime, presentati i nomi che si ricordano sono Bohm, Purzer, Keusch, Wehage, Nekes, Reitz, Perakis, Boldt, Verhoeven, Emmerich, Fengler, oltre ai piú noti Helma Sanders (della quale si è già visto in Italia *Sotto il selciato c'è la sabbia* e sta per arrivare *Le nozze di Shirin*), Fassbinder con *La roulette cinese*, e Herzog con due titoli: *Cuore di vetro* e l'eccezionale *Stroszek*. Protagonisti di *Stroszek* sono Bruno S. (lo stesso di *Kaspar Hauser*), vagabondo, barbone, cantastorie; Eva, una giovane prostituta, perseguitata dai suoi sfruttatori; e un vecchio accordatore di pianoforti. I tre, insieme, attraversano l'Oceano per cercare fortuna in America. Il primo impatto è ricco di promesse: finché durano i pochi quattrini della ragazza si alimentano le speranze e le illusioni. Qualche lavoretto, una confortevole casa prefabbricata, con poltrone e tv a colori, da pagare a rate. Il sogno ha breve durata. Il destino dei diseredati non migliora cambiando cieli e bandiere. Eva trova piú proficuo tornare al vecchio mestiere e abbandona i compagni. Bruno, solo, non riesce a pagare le cambiali della casa e viene sfrattato. Tenta maldestramente la rapina con l'aiuto del vecchio amico. Ma l'esito è grottesco. La banca è chiusa; riprovano con un barbiere, poi vanno subito al supermercato per comprare un tacchino. Arriva la polizia. Bruno fugge, l'altro viene catturato.

Stroszek
di W. Herzog
(Germania Occ.)

Stroszek si chiude in una folkloristica riserva indiana stile disneyano, sotto un cielo livido e freddo. Il camion scassato di Bruno S., con lo sterzo

Stroszek di Werner Herzog (Germania Occ.)

Grete Minde di Heidi Genée (Germania Occ.)

bloccato, gira senza fine sulla piazzetta; la seggiovia, sulla quale il fuggiasco si uccide, ripete il suo moto circolare senza fermarsi mai; in un baraccone di divertimenti allucinante, una gallina ammaestrata ripete all'infinito un'assurda danza al suono di un organetto.
Il tema della circolarità imprigionante e della ripetitività fatale fornisce la chiave di lettura piú profonda della vicenda. Morale, filosofico, esistenziale, ancora piú che sociale e politico, il film di Herzog (già segnalatosi con *Aguirre furore di Dio*) è un apologo amaro, cupo, disperato, ricco di forza espressiva e di efficacia drammatica. Senz'altro il film piú bello e piú maturo del trentacinquenne regista, il quale conferma la vitalità e la modernità della nuova cinematografia tedesca.

Meno interessanti le pellicole tedesche presentate nella rassegna in concorso. *Die Ebroberung der Zitadelle* (La conquista della cittadella) di Bernhard Wicki, 58 anni, mescola confusamente simbolismi ideologici ed esotismo italiano. *Die Vertreibung aus dem Paradies* (t.l.: La cacciata dal paradiso), di Niklaus Schilling, 33 anni, racconta attraverso il fallimento di un attore le delusioni e il pessimismo di una società che stenta a trovare una reale immagine tra i ricordi del passato.
Meno freddo e geometrico è *Grete Minde*, della regista berlinese Heidi Genee, 39 anni, tratto da una novella dello scrittore del secolo scorso Teodor Fontane. Racconta la storia di una ragazza diciassettenne che, nel '600, cerca di affermare la propria personalità e la propria libertà individuale in una famiglia rigidamente attaccata alle tradizioni. Contestare

Grete Minde
di H. Genée
(Germania Occ.)

oggi non è facile, ma in pieno 17esimo secolo doveva essere impresa suicida. Grete, giovane coraggiosa, ci prova con tutta la forza della volontà. Lascia la famiglia per vivere con il suo innamorato. Ha un figlio. Ma anche la società di allora non era tenera con i trasgressori dei codici di convivenza. Senza lavoro e disperata torna a casa chiedendo aiuto piú per il bimbo che per se stessa. Viene respinta. La ribellione allora esplode violenta e il film si chiude con un infanticidio nel villaggio in preda alle fiamme, come a simboleggiare la necessità di una rivoluzionaria purificazione autenticamente morale. Un'amara e violenta denuncia contro l'ipocrisia delle convenzioni borghesi in un film elegante e calligrafico, ricercato nelle soluzioni formali, ma grave e severo nelle cadenze narrative.

Hitler: un revival?

Hitler di J.C. Fest, Ch. Herrendoerfer (Germania Occ.)

La proiezione fuori concorso del documentario *Hitler — Una carriera* di Joachim C. Fëst (autore dell'omonimo best-seller letterario) e di Christian Herrendoerfer, fu accolta dalle duemila persone presenti allo Zoo Palast con un imbarazzato silenzio e qualche fischio di disapprovazione. Ma nessuno avrebbe potuto prevedere il clamore della polemica che sarebbe esplosa intorno al film, accusato di indulgenze col nazismo, in tutto il mondo. La pellicola non ha i toni e la passionalità ideologica del *Caudillo* di Patino, tanto per fare un esempio legato al festival di Berlino. Non è un'opera di propaganda antinazista, ma è forse eccessivo scambiare la pur pericolosa "imparzialità" storico-scientifica di Fëst, per "favoreggiamento" e "complicità" con i rigurgiti neo-nazisti che la Germania sta drammaticamente vivendo negli ultimi anni. Sono due ore e mezzo di documenti su Hitler, dai primi passi nel mondo della politica fino agli ultimi giorni nel bunker. Un'analisi storica condotta con freddo distacco su materiale in prevalenza già noto e di repertorio. Hitler soldato, Hitler oratore, Hitler capo di Stato, urbanista, stratega, in vacanza, in aereo, con Eva Braun, con Goering, con Mussolini, alle prime riunioni del partito, di fronte alle piazze gremite ed agli eserciti schierati, in guerra, nella vittoria e nella sconfitta, in bianco e nero e a colori, con la gente che piange durante i suoi discorsi colta da isterismo erotico collettivo. Fëst non usa il montaggio dialetticamente come Patino: la sua è una concezione della storia basata sul vecchio, ambiguo, e discutibile, principio dell'equidistanza. Si propone di fornire non giudizi, ma soltanto documenti. Ma si sa, come diceva Brecht, che esistono epoche in cui è criminale parlare soltanto di alberi.

La presenza italiana

Vacanza del cinema italiano a Berlino. Una sparuta rappresentanza di film distribuiti nelle varie rassegne. Tralasciando *Padre padrone* dei fratelli Taviani, invitato a mostrare l'allora fresco blasone di Cannes, l'immagine della nostra produzione piú recente era affidata a Paolo Pietran-

Tenda dos milagres di Nelson Pereira dos Santos (Brasile)

geli (in concorso) con *Porci con le ali* e a Carlo di Carlo con *Per questa notte*. Non si tratta di due grandi film. Il cantautore-regista Pietrangeli si è ispirato al best-seller di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice per compiere un'ispezione tra i giovani d'oggi attraverso le loro passioni politiche, le frustrazioni sessuali, i tick del linguaggio. Nel complesso un prodotto piú onesto di quanto non fosse l'ambigua speculazione del libro. Ma il film è già stato proiettato, tra sequestri e dissequestri, nei circuiti normali e non ha bisogno di altre illustrazioni. *Per questa notte* è un grido d'allarme sui rischi, imminenti, della controrivoluzione. Di Carlo si è ispirato ad un romanzo di Onetti, puntando sull'allegoria politica e sull'atmosfera d'angoscia. Ma il bisogno di caricare le immagini di intensi significati ha preso la mano al regista, caduto nel tranello delle rarefazioni formali e degli intellettualismi stilistici.

Pereira dos Santos "dimenticato"

Tenda dos milagres di N. Pereira dos Santos (Brasile)

Nel gioco frusto delle premiazioni, nell'assurda divisione tra buoni e cattivi, da sempre succede che vengano dimenticate, spesso, opere di qualità notevole. E' il caso ad esempio dell'eccezionale film del brasiliano Nelson Pereira Dos Santos, *Tenda dos milagres*, che racconta, con intelligente struttura narrativa, la storia del mulatto Pedro Archanjo, sociologo al principio del secolo e strenuo paladino della cultura negra contro le posizioni conservatrici e razzistiche del potere economico e culturale. Il

film prende l'avvio dalla conferenza di uno studioso americano il quale, in Bahia, ai nostri giorni, dichiara di ritenere Archanjo una delle massime menti del Brasile moderno. Imbarazzo tra i giornalisti, i quali sentono per la prima volta questo nome, e tra le autorità locali che per rimediare alla "rimozione" autodifensiva compiuta decenni prima dal sistema e alla gaffe attuale decidono di creare subito commissioni ufficiali di ricerca, e convegni di studio in onore del concittadino illustre. In questo fracasso, che ha ben pochi propositi culturali, il poeta e giornalista Fausto Pena decide di realizzare un film documentato, scientifico, sulla figura, il pensiero e l'impegno sociale attivo di Archanjo. Il presente e il passato si intrecciano sullo schermo offrendo dell'establishment brasiliano di oggi una rappresentazione intimamente reazionaria e razzistica differente dal passato soltanto nelle forme piú esteriori. Pereira Dos Santos ha saputo riunire critica politica, indagine culturale, sociologia, etnologia, in una storia cinematografica che pur nella densità e nell'impegno dei contenuti trova scioltezza ed espressività rare insieme con lo spettacolo. Un film vivo, pieno di calore e di passione: un piccolo capolavoro.

I film di Berlino '77

Anacoreta, El/L'anachorète — **r.**: Juan Estelrich — **s.**: basato su un'idea di Rafael Azcona — **sc.**: R. Azcona, J. Estelrich — **f.** (Eastmancolor): Alejandro Ulloa — **int.**: Fernando Fernán Gómez (Fernando), Martine Audo (Arabel Lee), José Maria Mompin (Augusto), Charo Soriano (Marisa), Claude Dauphin (Boswell) — **p.**: Incine S.A.-Hispano Fox Films S.A., Madrid/Arcadie Productions, Parigi — **o.**: Spagna-Francia, 1976 — **d.**: Incine Distribuidora Cinematografica — **dr.**: 115'.

Camada negra — **r.**: Manuel Gutiérrez Aragón — **s., sc.**: José Luis Borau, M. Gutiérrez Aragón — **f.** (Eastmancolor): Magi Torruella — **scg.**: Wolfgang Burman — **mo.**: José Salcedo — **m.**: José Nieto — **int.**: José Luis Alonso (Tatín), Maria Luisa Ponte (Bianca), Angela Molina (Rosa), Joaquín Hinojosa (José), Manuel Fadon (Ramiro), Emilio Fornet (Joaquín), Petra Martínez (libraia), Antonio Passy (direttore del coro), Alberto Aroca, José M. Barquín, José A. Canoniga, Jaime Carreras, Jesús Manchon, Ramon De Marcos, José Tena, Toni Valento, José M. Yanes (coristi) — **p.**: J.L. Borau per El Iman — **o.**: Spagna, 1977 — **d.**: El Iman — **dr.**: 85'.

Caudillo — **r.**: Basilio Martín Patino — **f.**: Alfredo F. Mayo — **mo.**: José Luis Peláez. B.M. Patino — **m.**: canto dei repubblicani e dell'esercito nazionale interpretato da Franz Heiler, Pete Seeger, Charles Heden — **p.**: F. Ruiz-Ogarrio per Retasa — **o.**: Spagna, 1975-77 (fuori concorso).

Cyklopat (t.l.: Il Ciclope) — **r.**: Christo Christov — **r.**: basato sul romanzo di Gencho Stoyev — **sc.**: Ch. Christov — **f.** (Colore): Venets Dimitrov — **scg.**: Ch. Christov — **m.**: Kiril Ziboulka — **int.**: Mikhaïl Motafov (comandante del sommergibile), Névéna Kokanova (Zoya, la figlia), Penka Zizelkova (la moglie), Penko Penkov (sottocapo), Grigor Vachkov, Zinka Drouméma, Nikola Dadov, Pavel Pa-

pandov, Ivan Yoranov, Virginia Kirova, Keran Kolarov, Ognyan Gelinov — **p.**: Bulgarische Kinematographie — **o.**: Bulgaria, 1976 — **d.**: Filmbulgaria — **dr.**: 100'.

Diable probablement, Le — **r., s., ad., sc., d.**: Robert Bresson — **f.** (Eastmancolor): Pasqualino De Santis — **scg.**: Eric Simon — **mo.**: Gemaine Lamy — **m.**: Philippe Sarde — **so.**: Georges Prat — **int.**: Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige), Régis Hanrion (lo psicanalista), Nicolas Deguy (Valentin), Geoffroy Gaussen (il libraio), Roger Honorat (il commissario), Vincent Cottrell, Laurence Delannoy, Laetitia Martinetti, Martin Schlumberger, Thadée Klossowsky, Miguel Irissari, Nadine Boyer Vidal, Roland de Corbiac, Dominique Lyon — **pe.**: Marc Maurette — **p.**: Stéphane Tchalgadjieff per Sunchild Productions Société de Production-G.M.F. Production — **o.**: Francia, 1977 — **d.**: Gaumont — **dr.**: 95'.

Eroberung der Zitadelle, Die (t.l.: La conquista della Cittadella) — **r.**: Bernhard Wicki — **s.**: basato su un racconto di Günter Herburger — **sc.**: B. Wicki, Gunther Witte — **f.** (Eastmancolor): Igor Luther — **scg.**: Jörg Neumann — **mo.**: Jane Seitz — **ad.m.**: George Gruntz — **int.**: Andreas Fricsay (Hermann Brucker), Armando Brancia (Rodolfo Battipanna), Dieter Kirchlechner (Niccolò Battipanna), Vittoria Di Silverio (Rosa Battipanna), Ivan Desny (Faconi), Antonia Reininghaus (Alessandra), Assunta De Maggi (Sophia), Elena De Maggi (Lucia), Costas Papanastasiou (Yamalakis), Kurt Mergenthal (Iker) — **dp.**: Jürgen Dohme — **p.**: Scorpion-Film, Monaco per WDR, Colonia — **o.**: Germania Occ., 1976 — **d.**: Scorpion-Film — **dr.**: 139'.

Grete Minde — **r.**: Heidi Genée — **s.**: basato sul romanzo di Theodor Fontane — **sc.**: H. Genée — **f.** (Eastmancolor): Jürgen Jürges — **scg.**: Hansjürgen Kiebach — **c.**: Ingrid Zore — **mo.**: H. Genée — **m.**: Niels Jannette Walen — **so.**: Ed Parente — **int.**: Katerina Jacob (Grete Minde), Siemen Rühaak (Valentin Zernitz), Hannelore Elsner (Trud Minde), Tilo Prückner (Gerd Minde), Brigitte Grothum (Ermerentz Zernitz), Hilde Sessak (Regine), Martin Flörchinger (Vater Minde), Käte Haack (Domina), Alexander May (il sindaco), W. Wassmuth (Alter Flösser), K. H. Friedrick (il parroco), Hans Christian Blech (Gigas) — **p.**: Peter Genée per Solaris Film, Monaco-ZDF, Magonza/Sascha-Film, Vienna — **o.**: Germania Occ.-Austria. 1977 — **d.**: Solaris Film — **dr.**: 102'.

Herkulesfürdöi emlék (t.l.: Uno strano ruolo) — **r.**: Pál Sándor — **s., sc.**: Zsuzsa Tóth — **f.** (Eastmancolor): Elemer Ragalyi — **m.**: Zdenkó Tamássy — **int.**: Endre Holman (la giovinetta Sarolta Galambos), Erzsebet Kutvölgyi (sorella Zsófi), Ildikó Pécsi (massaggiatrice), Sándor Szabó (Dr. Wallach), Hédi Temessy (signorina Agota), Dezsö Garas (fotografo), Carla Romanelli (l'italiana), Margit Dayka, Irma Patkós, Mária Lzár (le signore) — **p.**: Studio Hunnia — **o.**: Ungheria, 1976 — **d.**: Hungarofilm — **dr.**: 89'.

Hitler-Eine Karriere — **r.**: Joachim C. Fest, Christian Herrendoerfer — **sc.**: J. C. Fest — **t.**: Theo Nischwitz — **mo.**: Fritz Schwaiger, Elisabeth Imholte, Karin Haban — **m.**: Hans Posegga — **so.**: Willi Schwadorf — **ricerche:** Dieter Kautzner, Ch. Herrendoerfer, Lutz Becker **p.**: Werner Bieb per Interart — **o.**: Germania Occ., 1977 — **d.**: Interart — **dr.**: 150' (fuori concorso).

Homme qui aimait les femmes, L' — **r.**: François Truffaut — **asr.**: Suzanne Schiffman — **s., sc., d.**: F. Truffaut, Michel Fermaud, S. Schiffman — **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros — **scg.**: Jean-Pierre Kohut-Svelko — **mo.**: Martine Barraque-Curie — **m.**: Maurice Jaubert — **orch.**: Patrice Mestral — **so.**:

Michel Maurent — **int.:** Charles Denner (Bertrand Morane), Brigitte Fossey (Geneviève Bigey), Nelly Borgeaud (Delphine Grezel), Geneviève Fontanel (Hélène), Nathalie Baye (Martine Desdoits), Sabine Glaser (Bernadette), Valerie Bonnier (Fabienne), Martine Chassaing (Denise), Roselyne Puyo (Nicole), Anna Perrier (Uta), Monique Dury (signora Duteil), Nella Barbier (Liliane), Frédérique Jamet (Juliette), M.-J. Montfajon (Christine Morane), Leslie Caron (Véra), Jean Daste (urologo), Roger Leenhardt (signor Bétany), Michel Marti (Bertrand adoloscente), Henri Agel, Henry-Jean Servat (lettori) — **dp.:** Marcel Berbert, Roland Thénot - **p.:** Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés — **o.:** Francia, 1977 — **d.:** Artistes Associés — **dr.:** 119'.

Late Show, The (L'occhio privato) — **r.:** Robert Benton — **asr.:** Tommy Thompson, Tony Bishop, Kim Friese — **s., sc.:** R. Benton — **f.** (Metrocolor): Chuck Rosher — **scg.:** Bob Gould — **mo.:** Lou Lombardo, Peter Appleton — **m.:** Ken Wannberg — **orch.:** Albert Woodbury — **ca.:** «What Was» di K. Wannberg e Stephen Lehner cantata da Bev Kelly — **so.:** Jim Webb, Chris McLaughlin — **acrobata:** Paul Baxley — **int.:** Art Carney (Ira Wells), Lily Tomlin (Margo), Bill Macy (Charlie Hatter), Ruth Nelson (signorina Schmidt), Howard Duff (Harry Regan), Joanna Cassidy (Laura Birdwell), Eugene Roche (Ron Birdwell), John Considine (Lamar), John Davey (serg. Dayton) — **p.:** Robert Altman per Lion's Gate Film — **pa.:** Robert Eggenweiler, Scott Bushnell — **o.:** U.S.A., 1976 — **di.:** P.I.C. — **dr.:** 94'.

Mama, ich lebe (t.l.: Mamma, sono vivo) — **r.:** Konrad Wolf —**s., sc.:** Wolfgang Kohlhaase - **drammaturgia, consulenza:** Wolfgang Beck, Günter Klein, Klaus Wischnewski, Dieter Wolf - **f.** (Colore): Werner Bergmann — **scg.:** Alfred Hirschmeier — **mo.:** Evelyn Carow - **m.:** Rainer Böhm — **so.:** Werner Klein — **int.:** Peter Prager (Becker), Uwe Zerbe (Pankonin), Eberhard Kirchberg (Koralewski), Detlef Giess (Kuschke), Donatas Banionis (Mauris), Margarita Terechowa (Swetlana), Jewgeni Kindinow (Glunski), Michail Wasskow (Kolja), 'wan Lapikow (generale), Eugen Albert, Bolot Bekschenalijew, Gerd Blahuschek, Norbert Christian, Jürgen Graf, Jürgen Hentsch, Blagoj Itscherenski, German Koluschkin, Swetlana Krujutschkowa, Ernst Meincke, Dieter Montag, Erich Löwel, Thomas Neumann, Anatoli Papanow, Peter Pauli, Anatoli Rudakow, Walter Ruge, Jewgeni Schutow, Martin Trettau — **p.:** DEFA-Film/Lenfil'm — **o.:** Germania Orientale-U.R.S.S., 1976 — **d.:** DEFA — **dr.:** 102'.

Nickelodeon (Vecchia America) — **r.:** Peter Bogdanovich — **asr.:** Jack Sanders, Arne Schmidt, Steve Lim — **s., sc.:** W. D. Richter, P. Bogdanovich — **f.** (Metrocolor): Laszlo Kovacs — **efs.:** Howard A. Anderson — **scg.:** Richard Berger — **escgs.:** Cliff Wenger — **c.:** Theadora Van Runkle — **cor.:** Rita Ambram — **mo.:** William Carruth — **dm., arrang.:** Richard Hazard — **ca.:** «Pack Up Your Troubles» — **acrobati:** Hal Beedham, Julie Ann Johnson, Joe Ansler, Ron Stein, Charles Tamburro — **coordinatore acrobati:** H. Needham — **int.:** Ryan O'Neal (Leo Harrigan), Burt Reynolds (Buck Greenway), Tatum O'Neal (Alice Forsyte), Brian Keith (H. H. Cobb), Stella Stevens (Marty Reeves), John Ritter (Franklin Frank), Jane Hitchcoock (Kathleen Cooke), Jack Perkins (Michael Bilhooley), Brion James (usciere del Tribunale), Sidney Armus (giudice), Joe Warfield (avvocato difensore), Tamar Cooper (Edna Mae Gilhooley), Alan Gibbs (teppista), Mathew Anden (Hecky), Lorenzo Music, Arnold Soboloff, Jeffrey Byron, Priscilla Pointer, Don Calfa, Philip Burns, Edward Marshall, John Blackwell, E.J. Andre, Christa Lang, Maurice Manson, Louis Guss, Frank Marshall, Andrew Winner, Matilda Calnan, Gustaf Unger, Bertil Unger, James O'Connell, Ric Mancini, Mark Dennis, E. Hampton Beagle, Hedgemon Lewis, Bill Riddle, Dino Judd, Harry Carey jr., James Best, Jack Verbois, John Chappell, George Gaynes, Var-

leton Rippel, Rita Abrams, Sara Jane Gould, Mary Beth Bell, M. Emmet Walsh, Miriam Bird Nethery, Rusty Blitz, Les Josephson, Tom Erhart, Griffin O'Neal, Patricia O'Neal, Morgan Farley, Anna Thea, Elaine Parthow, Joseph G. Medalis, Billy Beck, Roger Hampton, Gordon Hurst, Charles Thomas Murphy, Hamilton Camp, Ted Gehring, Stanley Brock, Vincent Milana, Lee Gordon Moore, John Finnegan, Christian Grey, Robert E. Ball – **dp.**: Mel Dellar – **p.**: Irwin Winkler, Robert Chartoff per Columbia, Los Angeles/British Lion-EMI, Londra – **pa.**: Frank Marshall – **o.**: U.S.A.-Gran Bretagna, 1976 – **dl.**: Gold Film – **dr.**: 122'. (fuori concorso).

Ötödik pecsét, Az (t.l.: Il quinto sigillo) – **r.**: Zoltán Fábri – **s.**: basato sul romanzo di Ferenc Santa – **sc.**: Z. Fábri – **f.** (Eastmancolor): György Illés – **m.**: György Vulkán – **int.**: Lajos Óze (Gyurica), Sándor Horváth (Kovács), László Márkus (Király), Ferenc Bencze (Béla), István Degi (Keszi), Zoltán Latinovits (comandante fascista) – **p.**: Studio Budapest – **o.**: Ungheria, 1976 – **d.**: Hungarofilm – **dr.**: 116' (fuori concorso).

Porci con le ali – **r.**: Paolo Pietrangeli – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Marco Lombardo Radice, Lidia Ravera – **sc.**: P. Pietrangeli, Giuseppe Milani – **f.** (Tecnicolor): Dario Di Palma – **mo.**: Ruggero Mastroianni – **m.**: Giovanna Marini – **int.**: Cristiana Mancinelli (Antonia), Franco Bianchi (Rocco), Lou Castel (Marcello), Anna Nogara (Lisa), Susanna Javicoli, Benedetta Fantoli – **p.**: Mario Orfini per Eidoscope-Uschi Film – **o.**: Italia, 1977 – **dl.**: Titanus – **dr.**: 102'.

Pro mou lásku, Den (t.l.: Un giorno per il mio amore) – **r.**: Juraj Herz – **sc.**: Marhéta Zinnerová – **f.** (Eastmancolor): Jirí Macháne – **scg.**: Vladimír Labský – **m.**: Petr Hapka – **int.**: Marta Vancurová (Marie), Vlastimil Harapes (Petr), Sylva Kamenichá (Maruska), Dana Medrická (la madre di Petr), Jirína Sejbalová (Bernadová), Eva Píchová (Hanka), Lubomír Cerník (Kabát), Zofie Veselá (Helena), Jan Hartl (Mirek), Ema Cerna, Eva Svobodová – **p.**: Filmove Studio Barrandova – **o.**: Cecoslovacchia, 1976 – **d.**: Cekoslovenský Filmexport – **dr.**: 91'.

Sentimentaljnyi roman (t.l.: Una storia sentimentale) – **r., s., sc.**: Igor Maslennikow – **f.** (Colore): Dmitri Mess' Chijew – **scg.**: Mark Kaplan – **m.**: Wladimir Daschewitsch – **int.**: Jelena Proklowa (Soja), Jelena Korenewa (Soja piccola), Nikolai Denissow (Schura Sewostjanow), Stanislaw Ljubschin (Kuschla), Sergei Migizko, Ludmilla Gurschenko – **p.**: Lenfilm – **o.**: U.R.S.S., 1976 – **d.**: Sovexport Film – **dr.**: 96'.

Stroszek (La ballata di Stroszek) – **r.**: Werner Herzog – **asr.**:Ed Lachmann – **s.**: W. Herzog – **f.** (Colore): Thomas Mauch – **mo.**: Beate Mainka-Jellinghaus – **m.**: Chet Atkins, Sonny Terry – **so.**: Haymo Henry Heyder, Peter van Anft – **int.**: Bruno S. (Stroszek), Eva Mattes (Eva), Clemens Scheitz (Scheitz), Wilhelm von Homburg (sfruttatore), Burkhard Driest (sfruttatore), Pitt Bedewitz (sfruttatore), Clayton Szlapinski (meccanico), Ely Rodriguez (aiuto meccanico/indiano), Alfred Edel (direttore delle carceri), Scott McKain, Ralph Wade, Dr. Vaclav Vojta, Michael Gahr, Yücsel Topcugürler – **dp.**: Walter Saxer – **p.**: W. Herzog Filmproduktion – **o.**: Germania Occ., 1977 – **dl.**: VIS – **dr.**: 98'(fuori concorso).

Tenda dos milagres (t.l.: La bottega delle meraviglie) – **r.**: Nelson Pereira dos Santos – **asr.**: Agnaldo Azevedo, Emmanoel Cavalcanti, Sérgio Lins Vertis, Nonato Estrela – **s.**: basato sul romanzo di Jorge Amado – **ad., d.**: J. Amado, N. Pereira dos Santos – **sc.**: N. Pereira dos Santos – **f.**: Hélio Silva – **scg.**: Tizuca

Yamasaki – **c.**: Yurika Yamasaki – **mo.**: Raimundo Higino, Severino Dadá – **m.**: Gilberto Gil – **so.**: Jards Macalé – **int.**: Hugo Carvana (Fausto Pena), Sônia Dias (Ana Mercedes), Anecy Rocha (prof.ssa Eldelweis), Wilson Jorge Mello (Dr. Zezinho), Geraldo Freire (Gastao Simas), Laurence R. Wilson (James D. Livingston), Severino Dadá (Dadá), Jards Macalé (Pedro Archanjo), Juarez Paraíso (Pedro Archanjo), Nildo Parente (prof. Nilo Argolo), Washington Fernandes (delegato Pedrito Gordo), Emmanoel Cavalcanti (capo della polizia Fernando Góes), Nilda Spencer (Zabela), Jurema Penna (Eufrásia), Fernanda Amado (Lu), Arildo Deda (prof. Fontes), Geová de Carvalho (magg. Damião), Álvaro Guimarães (Astério), Jorge Amorin (Tadeu Canhoto), Gildásio Leite (prof. Fraga Neto), José Passon Neto (prof. Silva Virajá), Manoel Bonfim (Lídio Corró), Maria Adélia (D. Emília), Janete Ribeiro da Silva (Rosa de Oxalá/Iaba), Ana Lúcia dos Santos Reis (Dorotéia/Iaba), Liana Maria Graff (Kirsi), Luís da Mutiçoca (Procópio), Guido Araújo (prof. Calazans) – **dp.**: Albertino N. da Fonseca – **pe.**: Ney Sant'Anna – **p.**: Regina Filmes – **asp.**: Carlos Alberto Diniz, Francisco Drumond, Ivan de Souza – **o.**: Brasile, 1977 – **d.**: Embrafilme.

Vdovstvo Karoline Zasler (t.l.: La vedova Carolina) – **r.**: Matjaz Klopcic – **s., sc.**: Tone Partljc – **f.** (Eastmancolor): Tomislav Pinter – **scg.**: Niko Matul – **mo.**: Darinka Persin – **m.**: Archivmusik – **so.**: Marjan Meglic – **int.**: Milena Zupancic (Karolina Zasler), Boris Cavazza (il tenore), Zlatko Sugman (Prunk), Polde Bibic (il marito di Karolina), Radko Polic (suonatore d'armonica), Milena Muhic (l'insegnante), Dare Ulaga (Gabrijel), Marjeta Gregorac (Ancka), Miranda Zaharija, Anton Petje – **dp.**: Bosko Klobucar – **p.**: Viba Film – **o.**: Jugoslavia, 1976 – **d.**: Jugoslavija Film – **dr.**: 110'.

Vertreibung aus dem Paradies, Die (t.l.: La cacciata dal Paradiso) – **r., s.**: Niklaus Schilling – **f.** (Eastmancolor): Igor Hamer – **arr.**: Christa Molitor – **mo.**: N. Schilling – **m.**: Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi – **so.**: Francis Quinton – **int.**: Herb Andress (Anton Paulisch), Elke Haltaufderheide (Astrid Paulisch), Ksenija Protić (Gräfin), Jochen Busse (Berens), Andrea Rau (Evi), Herbert Fux (operatore), Elisabeth Bertram (la madre), Trude Breitschopf, Harry Raymon, Werner Abrolat, Dieter Brammer, Hans-Jürgen Leuther, Gert Wiedenhofen, Caterina Conti, Wolfgang Lukschy, Rudolf Lenz, Nino Korda, Willy Schultes, Rudolf Schündler, Jean-Pierre Zola, Herta Staal, Herbert Tiede, Heinz Baues von der Forst, Karl-Heinz Peters, Lilian Welther, Michael Gempart, Tonio von der Meden, Inge Sassen-Haase, Wolf Rommelspacher, Janos Gönczöl, Hermann Messmer, Klaus Münster, Giovanna Runggaldier, Eraldo Buzzoni, Hildegard Busse, Peter Gebhart, Karl Deuringer, Ralf Homrighausen, Karlheinz Thomas, Günther Bauer, Friedrich Graumann, André Eismann, Brigitte Wolf, Werner Schulengerg – **p.**: Visual-KW – **o.**: Germania Occ., 1977 – **d.**: Weltvertrieb Filverlag der Autoren – **dr.**: 119'.

Vošozdene (t.l.: L'ascesa) – **r.**: Larissa Šepitko – **s.**: basato sul racconto «Sotnikov» di Vasil Bykov – **sc.**: Juri Klepikov, L. Šepitko – **f.** (Bianco e Nero): Vladimir Cuchnov – **scg.**: Juri Raksa – **m.**: A. Snitke – **so.**: Ja. Potozki – **int.**: Boris Plotnikov (Sotnikov), Vladimir Gostjuchin (Rybak), Sergei Jakovlev (Dorfältester), Ludmila Poljakova (Dorfältester), Ludmila Poljakova (Demtschicha), Viktoria Goldentul (Basja), Anatoli Solonizyn (il commissario Portnov), Maria Vinogradova (la moglie di Dorfältester), Nikolai Sektimento (Stas) – **p.**: Mosfil'm – **o.**: U.R.S.S., 1976 – **d.**: Sovexport-film – **dr.**: 110'.

TRENTO: QUALCHE NOVITA' NEL VENTICINQUENNALE

Giuseppe Sibilla

Il Filmfestival della montagna e dell'esplorazione ha festeggiato il venticinquesimo compleanno con 43 film in corso e con alcune interessanti novità. Prima novità, il neopresidente Piero Zanotto, critico militante oltre che appassionato del particolare genere cinematografico che si coltiva a Trento (e di molti altri, com'è risaputo). Ne sono venute alcune conseguenze. Intanto una piú attenta selezione delle pellicole in competizione; poi la nascita di una sezione retrospettiva, che ha fatto posto a documenti tanto ignorati quanto ricchi di sapore (straordinario soprattutto un réportage datato 1930 del francese Charles Duvanel, titolo *Himalaya: il trono degli dei*), e ha ripresentato il classico *Tabu* di Murnau; ancora, l'idea di aprire le serate di proiezione, sempre seguite da un pubblico strabocchevole, con uno short d'animazione, naturalmente scelto fra quelli che per un verso o per l'altro si sono riferiti, dal tempo degli inizi a oggi (si è spaziato dal McCay di *Gertie* al Bozzetto di *Una vita in scatola*), ai temi che il Filmfestival ha scelto come propri.
Una novità derivata dai mutamenti di impostazione può considerarsi anche il Gran Premio attribuito quest'anno, salvo errore per la prima volta, non a un documentario ma a un film a soggetto: *Bèlyi Parochòd*, (t.l.: Il battello bianco) del sovietico-kirghiso Bolotbek Šamšev. E' una tradizione interrotta, e l'interruzione è significativa: vuol dire che Trento allarga lo sguardo oltre i limiti del documentario e dell'inchiesta. Non è detto, infatti, che i problemi della montagna e dell'esplorazione, e quindi degli uomini che le vivono e le praticano, non possano esser colti anche nelle forme del racconto d'invenzione. *Bèlyi Parochòd* nasce da un racconto di Činghiz Aitmatov e rispetta la fantasia dell'autore; d'altro canto, racconto e film fanno capo a una realtà precisa, la vita e i costumi di una comunità montanara toccata dalle prospettive, a volte sconvolgenti rispetto alle sue tradizioni, riti e miti, del mondo "in progresso" che la circonda e inevitabilmente la riguarda. Samsev, regista che ha già avuto precedenti occasioni per illustrarsi, riesce a equilibrare il confronto tra la poesia, il folklore e la realtà senza alcuna prevaricazione, in un'omogenea unità di risultato.
L'Unione Sovietica ha presentato un unico film oltre quello vincitore, il documentario di Serghei Lossev *La mia professione è l'alpinismo* [t.l.]. Altre nazioni (in qualche caso sovrabbondando) sono intervenute con una presenza massiccia. Sovrabbondante era per esempio la selezione svizzera, cinque pellicole di medio e corto metraggio che non andavano

oltre una corretta osservanza della tradizione, se si esclude il curioso *La voie des fadas* di Raymond Barrat: cronaca divertita dell'ascensione d'una parete a strapiombo portata a termine con l'ausilio delle tecniche piú raffinate e moderne.
Anche l'Italia ha esagerato, nove titoli addirittura, e per giunta relativi a film di ampiezza non sempre giustificata. La nostra selezione ha avuto il suo premio, quello per il miglior film sulla tecnica della scalata attribuito a *Montagne Navajo* di Carlo Mauri. Mauri ha realizzato un rapporto coscienzioso intorno a una delle sue molte imprese, arricchendolo di annotazioni sull'ambiente e i costumi dei piccoli gruppi etnici coi quali s'è incontrato: gli indiani che vivono sotto le grandi montagne del Colorado. Ernst Pertl, regista e operatore altoatesino, ha fatto qualcosa di simile con *Ultimi paradisi dell'Argentina*, cronaca di una spedizione sfortunata al Cerro Egger, e cosí Gianni Scarpellini con *Huandoy Sud 78*, che documenta la conquista dell'omonima vetta nella Cordillera Blanca.
Riesce piú difficile accettare le lungaggini (quasi un'ora di vedute tutt'altro che emozionanti, e un discorso "ecologico" di sconcertante banalità) di *Il Parco Nazionale d'Abruzzo* di Carlo Prola, e l'insopportabile e ripetitiva retorica di *Una vita per lo sci* di Giorgio Oldani, monumento mancato all'eroe Gustavo Thoeni. Meglio allora le esplorazioni tentate da Pino Careri e Sergio Manzoni in *Madagascar, ultimo Gondwana*, che non resiste tuttavia ai richiami di un esotismo abbastanza provinciale.
La Francia, presente con sei film, se ne è visto premiare uno e segnalare due, e ha inoltre ottenuto il Trofeo delle Nazioni per il complesso della produzione presentata. Il premio è andato a *Denali's Wife* di Henri Agresti, giudicato il miglior film d'alpinismo. Denali's Wife, o, in lingua locale, Menlale en Tanana, è il nome col quale è conosciuto il monte Foraker, 6194 metri d'altezza nel cuore dell'Alaska. Agresti, alpinista di vaglia oltre che cineasta esperto, ne ha conquistato la parete sud nel giugno del '76, dopo settanta ore di ininterrotta scalata, e ha documentato l'impresa in un film che alterna drammatiche immagini dal vero con tavole e schemi illustrativi che gli esperti hanno giudicato preziosi.
Le due segnalazioni hanno riguardato *Les cascades de la nuit* di Alain Baptizet, rievocazione di una tragica spedizione speleologica nel Massiccio della Chartreuse, e *La griffe et le dent* di François Bel e Gérard Vienne. Servendosi di sofisticate apparecchiature d'illuminazione e di ripresa, Bel e Vienne hanno pazientemente ricostruito la vita notturna dei carnivori africani, ricavandone un réportage di violento realismo. Un film da amare o da detestare. Personalmente non lo amiamo. La faccia della realtà va accettata, per quanto sgradevole, ma i sospetti di compiacimento sono difficili da scacciare. Almeno quanto quelli di mestiere condotto a limiti di intollerabile scaltrezza che si provano al cospetto degli ultimi due prodotti dell' "atélier Cousteau", *La marche des langoustes* e *Au coeur des recifs des Caraïbes*.
Quattro film dalla Germania Federale, che ha vinto il premio per l'esplorazione con *Bootsfahrt ins Ungewisse-1000 km zum Rudolf-See* di Wolfang Brög, regista e operatore: lo spericolato viaggio di due amici su un precario battello attraverso le acque per niente tranquille del fiume Omo, dai monti a ovest di Addis Abeba al lago Rodolfo. Ancorché pressati da

mille difficoltà, tra rapide, cascate e coccodrilli, Brög e il suo compagno sono riusciti a comporre non solo un repertorio di immagini inedite e suggestive, ma anche un ritratto partecipato e civile delle popolazioni con le quali sono progressivamente venuti in contatto.

Il premio per il film di montagna è andato a *The Kirghiz of Afghanistan*, diretto da Charles Nairn per la serie televisiva *Disappearing World* della Granada TV di Londra. E' stato il migliore dei quattro film esposti dalla Gran Bretagna, e in assoluto uno dei piú interessanti del festival. Tema: la vita di un piccolo gruppo umano relegato all'estremità sudorientale dell'Afghanistan, a 4500 metri d'altitudine sulle propaggini dell'Himalaya. Strette in una sottile lingua di terra incuneata tra i confini del Pakistan, dell'URSS e della Cina, tremila persone lottano per non essere cancellate dalla faccia della Terra e tentano di conservare tradizioni, modi di vita e credenze secolari. Una spaventosa mortalità infantile (al cinquanta per cento), e la condanna che pesa sulle madri (una su tre non sopravvive al parto), destinano i Kirghisi dell'Afghanistan a scomparire se non interverrà nella loro esistenza qualche imprevedibile novità. Si disperderanno, chi lo potrà, nei Paesi vicini. Perderanno la loro identità. Sotto il profilo umano, individuale, suggerisce d'altra parte Nairn, non esistono altre possibilità di salvezza, poiché il rigore col quale il gruppo si tiene a tradizioni fondate soprattutto sulla disparità di casta e sull'ingiustizia sociale è tale da averlo già completamente emarginato dalla storia.

Meno interessanti, tra le altre proposte britanniche, *A Great Effort* di Jim Curran, e francamente odioso *Master the Eagle*, illustrazione della caccia con l'aquila che l'autore Barry Cockcroft ha saturato di gratuita crudeltà.

Il Canada, e per esso l'Office National du Film di Montreal, ha giustamente acquistato fama mondiale anche nel campo del documentario e dell'inchiesta, improntando la propria attività a grande e costante serietà scientifica. La serietà può dare sul grigio, a volte: questo almeno è quanto è accaduto ai film presentati a Trento, *Man Who Choses the Bush* di Tom Radfort, *Castleguard Cave* di Derek Ford e *Arctic IV* di James de B. Domville (segnalato dalla giuria). Opere di documentazione corretta e inappuntabile, ma non piú di questo: non c'è traccia, in esse, di fantasia o di sforzi per uscire da una consuetudine narrativa che incomincia ormai a mostrare la corda.

Nelle selezioni di Olanda, Polonia e Cecoslovacchia, numericamente piú scarne, non sono mancate le presenza dignitose. L'olandese *Oronoque*, di Aat den Ouden e Theo van der Sande, è un interessante film etnografico realizzato risalendo il corso dell'Orinoco attraverso la Guyana francese. *Sarisari-Swiat Zaginiony* del polacco Jerzy Surdel, anch'esso appartenente alla categoria "esplorazione" (il luogo è un semisconosciuto altopiano venezolano), ha il difetto dell'incompiutezza, dovuto al fatto d'esser stato estrapolato da una "serie" televisiva in piú puntate. Dalla Cecoslovacchia è venuto *Velky cierny obor* di Vladimir Ondrus, sulla conquista della vetta himalayana del Makalú funestata dalla morte di uno degli scalatori sulla via del ritorno. Composto e sobrio, si è visto meritatamente assegnare una segnalazione della giuria.

Delusioni da Jugoslavia, Austria e Stati Uniti. Curiosità per i documentari

fuori concorso della Cina Popolare, ingenui e schietti. E un'ulteriore novità da segnalare prima di concludere. Dopo un quarto di secolo d'attività e d'esperienza, Trento può ormai considerarsi il luogo deputato della cinematografia specializzata, che vive notoriamente in Italia in condizioni di crisi permanente. Crisi legislativa (le norme che riguardano il documentario fanno acqua da tutte le parti) e soprattutto crisi di circolazione e di pubblico. Con un'iniziativa che ci si augura proficua, il Filmfestival ha deciso, a partire dalla prossima edizione, di diventare un punto di riferimento per la discussione dei problemi che interessano il film specializzato. Organizzerà incontri e dibattiti aperti agli operatori del ramo e ai responsabili ministeriali, con l'intento di far emergere proposte concrete per un radicale cambiamento di rotta. Anche questo è un segno, forse il piú importante, della volontà di modificare gli indirizzi tradizionali del festival, di lasciare particolarismi e provincialismi per scendere in campo aperto, fra i problemi del cinema "adulto".

I principali film di Trento

Arctic IV — **f.**: James de B. Domville — **f.** (Colore, 16 mm): Ernest McNabb, Mason — **m.**: Ben Low — **p.**: Office National du Film — **o.**: Canada, 1975 — **lg.**: m 705 — **dr.**: 58'.

Bèlyj Parochòd (t.l.: Il battello bianco) — **r.**: Bolotbèk Šamšev — **f.**: (Colore, 35 mm): Mussaev — Nurgazy Sydygalev, Asankul Kuttubaev, Orozbek Kutmanalev, Nazira Mambetova — **p.**: Kirghiz Film — **o.**: U.R.S.S., 1976 — **lg.**: m 2725 — **dr.**: 100'.

Bootsfahrt ins Ungewisse — 1000 Km zum Rudolf-See (t.l.: In barca verso l'ignoto — 1000 Km. fino al lago Rodolfo) — **r.**: Wolfgang Brög — **f.**: (Colore, 16 mm): W. Brög — **p.**: Bayerischer Rundfunk — **o.**: Germania Occ., 1976 — **lg.**: m 500 — **dr.**: 40'.

Les cascades de la nuit — **r.**: Alain Baptizet — **f.**: (Colore, 16 mm): A. Baptizet — **p.**: Baptizet — **o.**: Francia, 1977 — **lg.**: m 500 — **dr.**: 40'.

Denali's Wife — **r.**: Henri Agresti — **f.** (Colore, 16 mm): H. Agresti — **p.**: H. Agresti — **o.**: Francia, 1976-77 — **lg.**: m 550 — **dr.**: 45'.

Disappearing World: The Kirghiz of Afghanistan — **r.**: Charles Nairn — **f.**: (Colore, 16 mm): John Davey — **m.**: Eian McMaind — **p.**: Granada Television Limited — **o.**: Gran Bretagna, 1975 — **lg.**: m 635 — **dr.**: 55'.

La griffe et la dent (L'unghia e il dente) — **r.**: François Bel, Gérard Vienne — **o.**: Francia, 1976

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1976, film usciti a Roma, p. (30).

Huandoy Sud 76 — **r.**: Gianni Scarpellini — **f.** (Colore, 16 mm): G. Scarpellini, Giuseppe Buizza, Agostino Da Polenta, Mario Dotti — **m.**: Rachmaninoff, Chopin, Dvorak, Liszt, Rivier, Guillot — **p.**: Gianni Scarpellini — **o.**: Italia, 1976 — **lg.**: m 304 — **dr.**: 26'.

Madagascar ultimo Gondwana — **r.**: Pino Careri, Sergio Manzoni — **f.** (Colore, 16 mm): Franco Cavalieri, S. Manzoni — **p.**: Giancarlo Ligabue — **o.**: Italia, 1977 — **lg.**: m 330 — **dr.**: 28'.

Man Who Chooses the Bush — **r.**: Tom Radford — **f.** (Colore, 16 mm): Tony Westman — **m.**: Frank, Pete, Modeste Ladouceur — **p.**: Office National du Film — **o.**: Canada, 1975 — **lg.**: m 350 — **dr.**: 30'.

Master the Eagle — **r.**: Barry Cockcroft — **f.** (Colore, 16 mm): Mostafà Hamuri — **p.**: Yorkshire Television — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **lg.**: m 360 — **dr.**: 32'.

Montagne Navajo — **r.**: Carlo Mauri — **f.** (Colore, 16 mm): Franco Lecca — **m.**: Sandro Zanon — **p.**: Mount Street Film-RAI-F.lli Fila — **o.**: Italia, 1977 — **lg.**: m 600 — **dr.**: 50'.

Oronoque — **r.**: Aat den Ouden, Theo van der Sande — **f.** (Colore, 16 mm): A. den Ouden, T. van der Sande — **m.**: Alguin — **p.**: George Sluize — **o.**: Olanda, 1976 — **lg.**: m 490 — **dr.**: 45'.

Il Parco Nazionale d'Abruzzo oggi e domani — **r.**: Carlo Prola — **f.** (Colore, 16 mm): Fabrizio Palombelli — **m.**: Egisto Macchi — **p.**: Ente Macchi — **p.**: Ente Autonomo del Parco Nazionale d'Abruzzo — **o.**: Italia, 1977 — **lg.**: m 600 — **dr.**: 50'.

Sarisari-Swiat zaginiony (t.l.: Sarisari-Un mondo scomparso) — **r.**: Jerzy Surdel — **f.** (Colore, 16 mm): J. Surdel — **m.**: Zygmunt Konieczny — **p.**: Poltel TV Film Productions — **o.**: Polonia, 1977 — **lg.**: m 658 — **dr.**: 55'.

Ultimi paradisi dell'Argentina — **r.**: Ernst Pertl — **f.** (Colore, 16 mm): E. Pertl — **p.**: Alpin Film Studio — **o.**: Italia, 1976-77 — **lg.**: m 463 — **dr.**: 42'.

Velky cierny obor (t.l.: Il grande gigante nero) — **r.**: Vladimir Ondrus — **f.** (Colore, 35 mm): V. Ondrus — **m.**: Svetozar Stracina — **p.**: Short Films Bratislava — **o.**: Cecoslovacchia, 1976 — **lg.**: m 897 — **dr.**: 33'.

La voie des fades — **r.**: Raymond Barrat — **f.** (Colore, 16 mm): Jacques Mahrer, Michel Vaucher — **p.**: Radio Télévision Suisse Romande — **o.**: Svizzera, 1977 — **lg.**: m 300 — **dr.**: 25'.

IL CINEMA DELLE REPUBBLICHE SOVIETICHE A VERONA

Massimo Mida

Non senza ragione diamo alle presenti note il titolo sopraindicato. La metà, e anche oltre, dei film proiettati nel corso della «Settimana del cinema sovietico» appartengono alle repubbliche periferiche dell'Unione Sovietica, che a Mosca e a Leningrado – la Mosfilm e la Lenfilm – possiede i due grandi studi centrali. E' la seconda volta che l'Unione Sovietica fa conoscere nel nostro paese il suo volto plurinazionale: un gruppo di opere delle repubbliche non russe – che comprendeva anche *I lautari* (1971) del regista moldavo Emil Lotianu – fu trasmesso qualche anno fa dalla nostra televisione. A Verona Emil Lotianu era presente con uno dei quattro film migliori della selezione: *Gli tzigani se ne vanno in cielo* realizzato nel 1976. Occorre aggiungere che piú dei film prodotti a Mosca o a Leningrado, o negli studi Gorki per i film per ragazzi (delle piú varie età), o negli studi specializzati per i documentari, sono proprio le opere che giungono dall'Ucraina o dalla Georgia, dall'Usbekistan o dalla Moldavia e dal Kirghisistan che mostrano l'aspetto piú aperto e meno conformista. In questo cinema delle repubbliche periferiche – scrive Ugo Casiraghi nel catalogo della settimana veronese – c'è senza dubbio «maggiore spontaneità e autenticità, e talvolta un piú raffinato rigore».
Ma è anche vero che il cinema sovietico è uno, multinazionale, e da questo deriva la necessità, ogni volta che si compie una verifica sul momento e sulla vitalità di una cinematografia, di un giudizio che sia globale. Mi si permetta tuttavia di indicare, in modo estremamente sintetico, qualche cifra, perché questo riesame non risulti astratto e dedito soltanto a privilegiare e a saggiare la "qualità". Sono cifre fornite dalla delegazione sovietica (composta fra gli altri, dal vice primo ministro Syciòv, dall'anziano documentarista Roman Karmen, dal critico Iurenev, dal cartonista Fiodor Čiruk e dal regista uzbeko Bolot Šamšev) in parte nella conferenza stampa e in parte nella tavola rotonda che si è tenuta l'ultimo giorno, con la partecipazione dello slavista Giovanni Buttafava, dei critici Ugo Casiraghi, Stefano Reggiani, Fernaldo Di Giammatteo e del sottoscritto.Da queste cifre si può anzitutto desumere che il cinema sovietico, come del resto quello statunitense, è quello meno in crisi di tutto il mondo. Infatti 14 milioni di persone frequentano le sale cinematografiche ogni anno, con una media individuale di 17 o 18 presenze. Gli stabilimenti in funzione sono una trentina, ogni repubblica periferica ne possiede almeno uno, l'Ucraina, il Kasakastan, l'Usbekistan due. Si producono complessivamente circa 150 film a soggetto, oltre a una novantina per la tele-

visione; infine è molto alto il numero dei documentari e dei disegni animati: tra 1000 e 1200. Dunque, a differenza del nostro paese, l'interesse per il cinema documentario è sempre vivo in Unione Sovietica, dove esiste un mercato a cui lo spettatore è molto affezionato. I documentari, nazionali e stranieri, sono anche distribuiti in un circuito di piccole sale specializzate. Dirò per inciso che in Italia un mercato vero e proprio non è mai esistito, l'abbinamento con i film di lungometraggio non ha mai funzionato ed ora è un pallido ricordo.

Circa metà dei film di "fiction" sono realizzati dalle repubbliche periferiche, l'altra metà dagli studi centrali. I giovani che desiderano diventare registi o attori o tecnici frequentano le scuole di Mosca o di Leningrado (o, se vogliono specializzarsi nel documentario, le scuole apposite), cosí il giovane regista uzbeco Bolot Šamšev, presente qui a Verona con *Il battello bianco*, ci ha informato di avere avuto come maestri due grandi del cinema sovietico: Romm e Sguridi. Il suo copione (leggi: sceneggiatura), come gli altri che le cinematografie non russe presentano alla commissione centrale, ha ottenuto il visto di realizzazione perché rispondeva a quei principi che governano da sempre il cinema sovietico, quello dell' "umanesimo socialista" e dell' "amicizia fra i popoli". In questo modo si dà l'ostracismo ad alcuni generi, e soprattutto sono presi di mira i film di violenza e quelli pornografici. Un limite, certo, per noi occidentali, ma non solo per noi, ovviamente; e tuttavia bisogna dire che un certo erotismo, seppure ancora castigato, è apparso in alcuni film, soprattutto ne *Gli tzigani se ne vanno in cielo* di Emil Lotianu e in *Lettere altrui* di Ilja Averbach. Mi sembra anche interessante segnalare che, secondo un'affermazione di Bolot Šamšev, tutti i giovani registi che frequentano le scuole centrali, alla fine dell'apprendistato, sono "obbligati" a produrre il loro primo film.Una cinematografia centralizzata, e quindi sottoposta a un vaglio di vertice, funziona quindi regolarmente, e cosí accade che se un giovane allievo ha fatto tesoro dell'insegnamento e possiede del talento non dovrà attendere anni per il debutto.

Dei 12 film a soggetto, della personale di documentari di Roman Karmen e dei disegni animati presentati nella settimana di Verona il bilancio è sufficientemente positivo. Posta la premessa, indispensabile, che la nostra conoscenza della cinematografia sovietica è limitata — in Italia vengono importati non più di quattro o cinque film all'anno — e certo non è sufficiente la visione di una dozzina di opere per conoscere piú da vicino la realtà e i problemi di un paese come l'Unione Sovietica. Ma è qualcosa, a Verona l'affluenza del pubblico è stata notevole, pur se va rilevata l'assenza di molti critici di giornali di opinione. Tuttavia la selezione dei film a soggetto poteva comprendere, come ha giustamente osservato Fernaldo Di Giammatteo nella tavola rotonda, *Lo specchio* di Tarkovski e *La pastorale* di Ioseliani, autore quest'ultimo de *Il merlo canterino* distribuito recentemente in Italia dall'Italnoleggio. Il critico Iurenev si è giustificato affermando che nella scelta si era data la precedenza a dei film di giovani registi e che dopo tutto Tarkovski e Ioseliani sono ormai nomi conosciuti in Italia. Risposta invero non soddisfacente. D'altra parte, ha fatto notare il vice ministro Syciòv, è anche vero che almeno una trentina di film sovietici sono stati acquistati dai distributori italiani ma non riesco-

no a trovare spazio nel nostro mercato superaffollato di opere mediocri, di esclusiva presa commerciale.
E tuttavia questi segni, positivi e negativi, confermano la validità e l'interesse di queste manifestazioni che, pur non avendo il respiro dei grandi festival internazionali ma anche i condizionamenti di Cannes o di Mosca o di Berlino, per non parlare della Biennale-cinema perennemente in via di ristrutturazione, offrono un programma lineare e unitario e lo portano a compimento senza clamori, e a quello che promettono non vengono meno. E mi riferisco soprattutto agli spettatori, perché è proprio alla schiera dei nuovi fruitori di un cinema culturalmente piú valido che bisogna guardare. Il cinema sovietico dunque gode di una discreta salute, si potrà magari osservare che i registi fanno troppo affidamento, mi sembra, sulla grande tradizione degli anni venti, e non vanno troppo alla ricerca di nuovi stimoli tematici e di linguaggio. Ma è pur giusto riconoscere che devono rispondere ad un pubblico assai vasto che non si è stancato di frequentare le sale, e tutto sommato quindi non ha fatto pollice verso al cinema. Una produzione, quella sovietica, che può sempre annoverare un certo numero di film di elevata qualità; piuttosto meraviglia che in una selezione ristretta, come questa di Verona, al fianco di queste opere molti film scadono sul piano tecnico, come noteremo piú oltre.

Quattro i film che hanno fatto spicco nella «Settimana»: anzitutto *Pirosmani* del georgiano Georgij Šenghelaia, dai critici presenti a Verona riconosciuto come il migliore; poi *Gli tzigani se ne vanno in cielo* del moldavo Emil Lotianu, *L'uomo insegue gli uccelli* di Alí Kamraev, uzbeko, e infine *Afonja* di Georgij Danelja. Su quattro opere, tre appartengono alle repubbliche periferiche, solo *Afonja* è dello studio centrale di Mosca.
Pirosmani traccia, con stile austero ma con archetipi forbiti e sofisticati, il ritratto del pittore naïf georgiano Niko Pirosmani, vissuto dal 1862 al 1918. Un ritratto a tutto tondo che congloba, con sapiente linguaggio, cinema e pittura in una visione omogenea e funzionale, riuscendo a far meglio di Huston con Toulouse-Lautrec, di Minnelli con Van Gogh, di Becker con Modigliani. Nel senso che Georgij Šenghelaia ha saputo fondere la vita del pittore, triste ed errabonda, con la sua produzione pittorica squillante fiducia e ottimismo, bellezza ed entusiasmo. In altre parole il regista, già allievo di Dovženko, che già aveva realizzato un documentario su Pirosmani, ha immerso l'uomo e i fatti della sua esistenza in una cornice pittorica che ne spiega il valore artistico, facendoci vedere il suo mondo con gli occhi dello stesso artista. Cosicché questi termini, che spesso gli autori che si sono impegnati in queste biografie non sono riusciti a fondere, in *Pirosmani* trovano un'identificazione assai rara fra la vita grigia e la sua pittura tutta dedita, con animo aperto e gentile, all'uomo, alla natura, alla bellezza. Pirosmani non seppe mai trarre dalle sue opere qualche soddisfazione materiale o qualche onore. Preferiva vagabondare da una città all'altra piuttosto che fermarsi in un luogo. Fallito come commerciante, non accetta di ammogliarsi e quando a Tiflis (nome dell'odierna Tblisi) lo premiano, poiché non hanno capito niente della sua opera, se ne va seccato. Vive con pochi mezzi fino alla morte. Šenghelaia ha filmato il processo d'interiorizzazione del pittore, contrappo-

nendolo alla sua vita che non sopporta legami e limitazioni alla libertà. La rara fotografia color pastello aiuta il regista a dare il senso di questa antinomia, che è, anche nei quadri, classista. Quando dipinge un pranzo di poveri i colori sono smorti, accesi quando alla mensa siedono i ricchi. Tanto da accomunare universalmente l'opera di Pirosmani con quella di tanti altri pittori, naïf o no, di tutto il mondo. Pirosmani, dunque, come Ligabue e come Van Gogh, come tanti altri artisti incompresi dai propri contemporanei. Il film si compone di due parti distinte: una statica e l'altra in continuo movimento, per sottolineare la vita errabonda dell'artista. Senza primi piani, cosí da permettere una continua contrapposizione tra l'opera pittorica e l'inquadratura cinematografica. Film dunque compatto, una vera lezione di stile, e meraviglia che lo stesso regista, due anni dopo (*Pirosmani* è del 1971) abbia firmato il film musicale *Melodie del quartiere Veriskij*, da un racconto giovanile di Gorki, nel quale sono proprio i valori professionali e tecnici che sembrano trascurati (recitazione sciatta e quasi abbandonata al gigionismo degli interpreti, scenografia abborracciata, banalità della vicenda di due ragazzine che riescono, nonostante la povertà della loro famiglia, a realizzare il sogno di essere ammesse in una scuola di ballo). Ecco quel contrasto di cui dicevo: taluni registi sovietici passano inspiegabilmente da film di alta qualità artistica e culturale ad opere mediocri e del tutto risapute.
Emil Lotianu, regista moldavo de *Gli tzigani se ne vanno in cielo*, è anche poeta e musicologo; e questa interdisciplinarietà si avverte. E' una storia d'amore fra due giovani tzigani che termina in modo tragico. Lui è un ladro di cavalli, lei una ragazza fiera ed orgogliosa, che, pur amando appassionatamente il giovane, non desidera perdere la sua libertà. Una metafora che può essere riferita alla repubblica moldava? Bisogna dire, comunque, che meglio di un trattato sulla storia e sul folklore della Moldavia, questo film (come del resto il precedente *Lautari*) offre di quella regione uno spaccato colto e informato nello stesso tempo. Lotianu inoltre si segnala come notevole uomo di spettacolo, sa dosare gli effetti, scandisce al punto giusto le sequenze, cosí che *Gli tzigani se ne vanno in cielo* appare un'opera facilmente esportabile, piacevole tra l'altro per i balli e i canti eseguiti con ritmo e composti di buona musica, e che rende le scene d'azione con bella sintesi e con sicura padronanza del mezzo cinematografico.
Come il film di Lotianu, anche *L'uomo insegue gli uccelli* del regista uzbeko Alí Kamraev si fa notare per una propria autonomia di stile e di contenuto rispetto ai film provenienti degli studi centrali. La vicenda che vede per protagonista il giovane Faruk è immersa in un oscuro e violento medioevo. Faruk è assai povero, ma è poeta nell'anima, ama la natura e gli animali e quando s'innamora offre tutto se stesso, senza misure e riserve. Fino in fondo, pur subendo vicende sfortunate, ma forte della tenera amicizia che lo lega a un coetaneo e a una ragazza orfana, resta fedele ai suoi ideali. Duramente provato non gli resta che rifugiarsi nel sogno se non vorrà alienarsi e perdersi. Un discorso, come si vede, aperto a ogni possibile interpretazione. La realtà che il film ci rivela è lontana, per noi, nel tempo e nella geografia, cosí non sarà facile per uno spettatore occidentale coglierne tutte le metafore di sapore e di significato

orientale, ma è certo che il regista procede nella narrazione con rigore linguistico e una visualità di buona scuola. Forse qualche sovrimpressione di troppo, un mezzo che Kamraev usa con eccessiva disinvoltura. Quarto film da privilegiare, *Afonja* di Giorgij Danelja, che tratta lo stesso tema e scruta un personaggio che somiglia al protagonista di *Un merlo canterino*, il bel film di Ioseliani visto nella passata stagione sugli schermi itàliani. Afonja è un inguaribile disadattato sociale, un operaio idraulico che non riesce a inserirsi nella società sovietica. Un personaggio scavato con notevole finezza psicologica; tutto ciò che Afonja combina, e si tratta in fondo di non gravi trasgressioni, è narrato con grazia e senza sforzature. Del resto diversi episodi permettono a Danelja di mettere l'accento su alcuni scompensi della vita quotidiana, ombre piú o meno gravi che è necessario correggere. Come il processo che la cellula del partito gli istruisce, con poco impegno e tra il disinteresse dei presenti: pagina ironica e divertente. Alla fine Afonja cercherà di tornare al paese per raggiungere un equilibrio, ed è qui che l'autore lo lascia, senza tuttavia indicare se troverà nel mondo dell'infanzia quella pace che va cercando. Il film ha avuto delle difficoltà con i vertici della cinematografia sovietica, ma è un fatto che ora l'opera circola nel paese e viene inserito in una selezione per l'estero. Danelja non raggiunge l'ironia e la maestria di Ioseliani, e tuttavia *Afonja* rivela un autore di sicuro talento, tagliato per la commedia ironica, per un certo pessimismo di tinte e di personaggi.

Qualche parola, ancora, per gli altri film della selezione. Ormai piuttosto consumato, *Hanno combattuto per la patria* di Serghej Bondarčuk, visto in altre rassegne, un'opera che non raggiunge lo scopo di approfondire alcuni ritratti di soldati che fanno parte di una pattuglia tagliata fuori dal grosso della divisione, in un momento delicato dell'ultima guerra. Soprattutto per alcune forzature retoriche. Uno dei protagonisti è il regista-scrittore-attore Vassili Šukšin che appena terminato il film morí in un incidente. La settimana si è chiusa con il film balletto, spettacolare e tradizionale, *Spartaco* di Derbeniov e Grigorovic. Musica, ballerini e messa in scena sono naturalmente di prim'ordine, in questo genere il cinema sovietico vive di una sostanziosa rendita ma ormai scontata. *Il battello bianco* di Bolotbek Šamšev, regista usbeko, protagonista un bambino di sette anni che vive con i nonni, è tratto da un romanzo di Ajmatov, e pecca per eccesso di temi, ma dal punto di vista tecnico è lodevole. Qualche pagina consolatoria e romantica, il piccolo protagonista soffre per l'incapacità dei suoi parenti di comprenderlo e per la lontananza dei genitori. La regista georgiana Nana Mcedlize, con *La prima rondine*, ci offre il ritratto di una squadra di calciatori nei primi anni del secolo: un'operina fresca e spiritosa, realizzata un po' alla brava, con una tecnica semplice, la sua unica ambizione è quella di divertire e vi riesce. Tra l'altro, una donna regista che sa di calcio, anche dal punto di vista tecnico. Qualche merito in piú va attribuito a *Lettere altrui* di Ilia Averbach e a *La schiava dell'amore* di Nikita Michalcov. Il primo si può definire un film pedagogico e tratta dell'educazione sentimentale di una giovinetta, agitata dai primi stimoli sessuali, che finisce per andare ad abitare dalla sua insegnate. Un finale accomodante non toglie problematicità all'opera, il

contrasto tra i nuovi metodi didattici e quelli tradizionali non può dirsi risolto, il problema rimane aperto. La debuttante Svtlana Smirnova è attrice di qualità sicure, come del resto Irina Kupcenko nella parte della giovane insegnante. Nikita Michalkov, con *La schiava dell'amore*, pittura un ambiente datato, con buon mestiere e molta cura ambientale. E' la storia di una troupe cinematografica, che fuggita da Mosca per la rivoluzione (siamo nel 1918), continua a lavorare sul "set" per mettere in scena un film muto e melodrammatico, un cinema dunque anacronistico, anche in questa zona del sud non ancora raggiunta dai rivoluzionari. Michalkov si muove in modo disinvolto nel descrivere personaggi un po' ridicoli, è la prima attrice (la brava Elena Solovej) che più dei suoi compagni sente il fastidio di un mestiere ormai superato. Nell'ultima parte del film s'immerge, e non senza stridori, nel drammatico, e da questo momento tutto appare un po' scontato; anche se il regista tenta ogni tanto il ritorno al grottesco, l'unità stilistica risulta compromessa, e le attese sono piú che prevedibili. Ancora una scuola, con i suoi allievi e i suoi insegnanti, in *La presa in giro* del debuttante Vladimir Menšov. E' certo che, al di là della fattura sciatta e di una certa ipocrisia della storia, quello della scuola appare come uno dei tanti problemi magari difficili anche in Unione Sovietica, ma in tutt'altri termini, e in una funzionalità che a noi italiani non può non stupire favorevolmente, noi che la scuola l'abbiamo ridotta ormai a pezzi.

Infine la personale dell'anziano documentarista Roman Karmen del quale abbiamo potuto vedere dieci opere che vanno dal 1933 al 1975, da *Mosca-Karakum-Mosca*, fino a *Il cuore di Corvalan*. Karmen, che si mantiene fedele agli insegnamenti del cinema rivoluzionario degli anni venti, ha girato in quasi tutto il mondo, a Cuba ha dedicato *L'isola in fiamme*, alla Spagna della guerra civile *Spagna* (1936) e *Granada, Granada, Granada mia* ('67). In quest'ultima opera Karmen, autentico inviato speciale e cronista della macchina da presa, ha impegnato tutto se stesso, e cioè intelletto e cuore, come del resto nei due documentari sui lavoratori del petrolio di Baku, la città costruita sul mare del Caspio, o ne *Il continente in fiamme* (1972), sull'America Latina, e in *Compagni* (1974) e nel commosso *Il cuore di Corvalan*. L'uomo e il lavoro, ha detto Karmen, sono sempre stati i punti focali dei miei interessi. Un cineasta al servizio, anche umile, del pubblico del suo paese. Tra i disegni animati proiettati a Verona, si sono imposti *L'isola* e il fantasioso *Film, film, film!..* di Fedor Khitruk: una satira, quest'ultimo, tutt'altro che superficiale, e buona per tutti i "set" del mondo, sul cinema.

Un bilancio dunque sostanzialmente attivo. Certo, stupisce alle volte il divario fra le opere migliori e quelle di minor peso e respiro. E' tuttavia necessario aggiungere che spesso, anche nei film minori, sono numerose le osservazioni che si possono fare e non solo negative? e noi ne abbiamo fatto cenno soltanto in parte. E' chiaro che molte cose ci sfuggono di questo grande e lontano paese, ma il cinema può essere, come ben sappiamo, un veicolo straordinario di conoscenza. In questo senso si può affermare che, ancora una volta, il cinema delle repubbliche sovietiche, e in gran parte per merito delle nazionalità piú lontane, ha centrato il suo bersaglio.

ANNECY 77: POCO ANIMATA L'ANIMAZIONE

Giannalberto Bendazzi

Il festival di Annecy (14-18 giugno), biennale, è considerato il tempio massimo del cinema d'animazione mondiale. L'edizione 1977 è stata l'undicesima della serie iniziata nel 1960, ed è stata una di quelle che meno hanno soddisfatto il pubblico: non tanto per la scelta dei film in programma, quanto per le decisioni della giuria. Al momento della proclamazione del *palmarès*, i premi decisi da René Laloux, Joe Barbera, Michel Boschet, Colin Low, Nikola Majdak, Elbert Tuganov e Pierre Vlerick sono stati accolti da tonanti bordate di fischi. Essenzialmente, per aver dimenticato quel *Metamorphosis of Mr. Samsa* della statunitense-canadese Caroline Leaf che era apparso a tutti l'unico grosso risultato artistico presente nel lotto.
Il *palmarès*, dunque. *David* di Paul Driessen (Olanda) ha avuto il Gran premio. Il protagonista è così piccolo che non si vede neppure: per mostrarsi agli spettatori si toglie il cappello e palesa la sua capigliatura fluente mossa dal vento, o inciampa in una goccia d'inchiostro e lascia le impronte del suo passaggio. Apostrofa gli spettatori spiegando vantaggi e svantaggi delle sue dimensioni lillipuziane, e infine muore, schiacciato da un piede ignaro. Nella sua semplicità, l'apologo non manda di fascino: sia per la maestria di Driessen, che gioca bene con il personaggio invisibile, sia per l'astuto timing delle battute. Di Driessen, già freccia nella faretra del canadese National Film Board, era presente anche *Ei oom zeep* (t.l.: L'assassinio di un uovo): il protagonista spacca un uovo alla coque e sente provenire da esso proteste disperate; immediatamente dopo il soffitto s'incrina, e la vicenda si ripete a suo danno. Ben realizzato, ma piuttosto déja vu. Secondo Gran premio per *The Sand Castle*, di Co Hoedemann (Canada). Alcune figure di umanoidi e niamaloidi da delirio emergono dalla sabbia (il film è realizzato con la tecnica dell'animazione di pupazzi) e costruiscono un castello, poi spianato dal vento. Al film sono andati in particolare i favori di coloro che amano lo «specifico» dell'animazione, cioè l'invenzione di movimenti mai visti prima: le creature strane si muovono infatti in maniere inedite, ognuna secondo le sue caratteristiche morfologiche. Un premio speciale è andato a *Phenix*, dello jugoslavo Petar Gligorovski, un ex allievo di Dusan Vukotic che lavora isolato a Skoplje, in Macedonia (il grosso dell'animazione jugoslava, che è una delle maggiori del mondo per qualità, è installato a Zagabria e a Belgrado). Gligorovski ha uno stile originale, con qualche sfumatura, *Phenix* è un discorso moto astratto sulla guerra, che accompagna l'uomo fin dalla

sua nascita. Un altro premio speciale è andato ad *Animalia*, di Tibor Hernadi e István Majoros (Ungheria). E' un collage di trovate umoristiche sugli animali, abbastanza prevedibili e abbastanza mal ritmate. Anche il disegno lascia a desiderare. Ulteriore premio speciale a *Ptica I crv* (t.l.: L'uccello e il verme) di Zlatko Brģic (Jugoslavia). Il noto esponente della Scuola di Zagabria riprende il vecchissimo modulo «cat and mouse», cambiando di animali e giocando di parodia sui vecchi gag. Una chicca per i cinefili, ma un'opera nettamente minore di un autore che aveva recentemente firmato il graffiante *L'ottimista e il pessimista*. Il premio per il film per l'infanzia è andato a Fjodor Khitruk (URSS), per *Icaro e i filosofi* [t.l.]. Icaro insiste nel cercare la soluzione al problema del volo umano, mentre i filosofi beatamente sdraiati commentano i suoi fallimenti con lapidarie massime latine. Infine l'esperimento riesce: e i filosofi, sconvolti, lo avvolgono nella nube della loro ostilità.
Icaro si trasforma in un monumento, onoratissimo, immobile, innocuo. Ma un ragazzino si stacca dalla scolaresca che ripete a pappagallo le massime lapidarie, e riprende gli esperimenti. Ci si aspetterebbe di leggere «O mytos delòi» in coda al film, come non di rado nell'opera di Khitruk: ma di Esopo il maestro sovietico ha anche la sorridente indulgenza, che fa sì che raramente egli scivoli nel moralismo. Infine, premio per l'opera prima a Michel Longuet (Francia) per *Le fantôme de l'infirmière.* Taluno ha apprezzato, anche fra i critici presenti, questo brutto film male animato e volgare: le ragioni ne sfuggono.
E veniamo invece a *The Metamorphosis of Mr. Samsa*, che Caroline Leaf (classe 1946, nativa di Seattle, nello stato di Washington) ha magistralmente tratto dal racconto di Kafka. Usando una tecnica non inedita (animazione di polveri disposte su un diafanoscopio), ma da lei portata ai massimi risultati, l'animatrice d'oltre Altantico ha costruito un brillante, a volte geniale racconto della disperazione; qualcosa che non è la *mise en scène* del racconto kafkiano e neppure il valicamento, ma piuttosto la parafrasi. Le atmosfere oppressive, l'allucinazione domestica, i suoni innaturali sono assai vicini allo spirito della pagina dello scrittore boemo. La maestria tecnica è da ammirare: con un mezzo difficile da dominare come le polveri, la Leaf si permette delle rotazioni di campo ottenute unicamente col disegno: stilema recente, suggerito dall'animazione con computer. La *Metamorphosis* ha ottenuto il premio della critica, a mo' di consolazione, ma ha dovuto dividerlo con *Rondino*, dell'ungherese Csaba Szorady. Il quale a sua volta era un film da premiare, compatto, graffiante, ben diretto com'è (due torturatori incappucciati massacrano un prigioniero, poi si tolgono le demoniache bardature e si palesano per due esseri umani, del tutto uguali alla loro vittima).

Qualche parola sugli altri film. Ishu Patel, un indiano che fa parte della folta legione straniera del National Film Board of Canada, ha proposto *Histoire de perles*, meditazione sul destino dell'uomo di fronte alla propria aggressività, realizzata con una suggestiva tavolozza e con effetti speciali (la tecnica base è l'animazione di perle colorate). Saul Bass, l'americano che si è costruito una fama con i suoi «titoli di testa» per film di lungometraggio, ha presentato un commercial prodotto dalla Bell Tele-

phones: *One Hundred Years of Telephone.* E' una cavalcata sulla storia d'America e della telefonia, insaporita con osservazioni spiritose e realizzata con maestria superiore. Il giapponese Kihachiro Kawamoto, una vecchia conoscenza dei frequentatori di Annecy, ha presentato *Il tempio Dojoji*, antica leggenda del medio evo nipponico. Le marionette di Kawamoto su muovono con grande *souplesse*, e il dramma barbarico-mistico della giovane innamorata che si trasforma in strega e uccide l'uomo cui è legata, un monaco, è narrato con perfetto rigore.
Ancora sul Giappone. *Manda* (che in giapponese significa «disegni animati») è del noto Yoji Kuri, e riprende il suo modulo della collana di *film-pillules*. Nulla di nuovo: crudeltà vagamente guignolesca, animazione limitata, colonna sonora sfruttata al massimo, disegno essenziale. Semmai, questa crudeltà è un po' meno nitida e un po' piú manieristica di dieci anni fa. *Giochi di pietre* [t.l.] di Hideo Koide (opera prima) non manca di rallentamenti, e il suo surrealismo è a volte stucchevole: ma ha rappresentato forse, per la sapiente divisione dello schermo in piú poli di attrazione per l'occhio e per l'uso molto maturo del movimento all'interno del quadro, l'unica proposta nuova del festival, dal punto di vista formale.
Il cecoslovacco Jiri Brdecka, uno dei padri storici del cinema d'animazione europeo, ha presentato *Co jsem princi nerekla* (t.l.: Ciò che non ho detto al principe), che riprende la favola di Oscar Wilde *Il principe felice* e ne rovescia il contenuto paternalistico (la rondine "non ha detto al principe" la verità, cioè che, anche donando rubini, zaffiri e lamine d'oro della sua statua, non ha potuto e saputo sradicare la povertà e la miseria).

Due parole infine sulla rappresentanza italiana. Guido Manuli, per lunghi anni braccio destro di Bruno Bozzetto, sembra avere imboccato una strada propria. Dopo *Opera*, che aveva firmato a due mani con il suo diretto superiore, si è presentato quest'anno con *Fantabiblical*, in cui racconta alcuni episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento in chiave umoristica e fantascientifica. Il film è originale e sorprendente nella sua prima parte che è davvero assai buona; scade abbastanza nella seconda, dove Manuli si confonde le idee e cerca di sostituire alla spumeggiante fantasia burlesque una parvenza di "messaggio". Ancora Manuli, di nuovo in coppia con Bozzetto, ha presentato *Strip Tease*, un'indiavolata carrellata sugli spettatori di uno spogliarello, colti nelle piú brutte e stralunate reazioni. Infine, *Quaquaq, la scimmia*, un film per bambini di Lanfranco Baldi, non privo di garbo.
Le retrospettive, non particolarmente affascinanti, erano dedicate a tre maestri recentemente scomparsi: Etienne Roik, Peter Földes e John Hubley. Non particolarmente affascinanti per chi ha qualche familiarità con il cinema d'animazione, in quanto i film proiettati erano già abbondantemente noti (salvo gli ultimi, e incompiuti, di Hubley e di Földes: rispettivamente *Everybody Rides the Carousel e Au delà du temps*); mentre si sarebbe voluto piuttosto vedere qualche documento inedito o qualche film da tempo non proiettato (in particolare di Hubley).
In generale il cinema d'animazione non mostra, da questa vetrina 1977, un aspetto diverso rispetto a quello consolidato negli ultimi anni. La Jugoslavia era qui meno forte che a Zagabria 1975, ma è presumibile che la

cosa sia del tutto casuale, e determinata dai tempi di lavorazione dei film degli esponenti migliori di quella cinematografia. Il vero vincitore è stato il Canada, che ha ottenuto, non a caso, il premio per la migliore selezione nazionale: ma la poltica del National Film Board somiglia a quella di una squadra di calcio ricca di mezzi: reclutare talenti da ogni parte del mondo e farli lavorare sotto la bandiera con la foglia d'acero.
Talenti indigeni non è dato per ora discernere; di nuovi, almeno.

FANTATRIESTE N. 15

Sergio Grmek Germani

Oggi sembra di assistere nuovamente, come spesso (per non dire sempre) in passato, ad una forte sfasatura tra la situazione dell'industria cinematografica e la riflessione della critica. Solo che oggi essa pare esprimersi in termini inversi ai soliti. Infatti, in una situazione che è almeno apparentemente di crisi della mitologia cinematografica classica, dei suoi generi e del rapporto che essi stabilivano con lo spettatore, una notevole parte della critica va sempre piú occupandosi di questi fenomeni, rifiutandosi di fare i conti con essi troppo facilmente. Ci si accorge di questa sfasatura soprattutto nelle situazioni in cui la critica entra direttamente in rapporto con la produzione cinematografica di massa. E' ciò che è successo anche all'ultimo Festival internazionale del cinema di fantascienza, svoltosi a Trieste. La suddivisione in tre rassegne della manifestazione ne rappresentava abbastanza esemplarmente tre diverse esigenze.
Da una parte, la rassegna dei film nuovi, istituzionalmente centrale, ma di fatto rivelatrice piú che altro dell'attuale situazione di stallo. Sarebbe facile obiettare che non tutti i film recenti arrivano a Trieste, che anzi non

vi arrivano i piú importanti, com'era il caso quest'anno dell'americano *Star Wars* di Lucas. Ma su questa obiezione bisognerà riflettere piú attentamente, e senza con ciò voler assolvere l'organizzazione del Festival dai limiti che dovrebbe cercare di superare.
In secondo luogo, c'è stata anche quest'anno una ricca retrospettiva. A Trieste come altrove il riferimento al cinemá del passato diventa cosí un elemento centrale della riflessione su quello odierno.
E infatti, la terza sezione consisteva in un convegno con proiezioni, per le quali la scelta dei film non era delimitata né da precisi limiti cronologici né da un preciso "limite" di genere.
Forse l'elemento piú appassionante della manifestazione nel suo insieme è stato cosí l'intrecciarsi delle motivazioni e dei temi che emergevano da tre rassegne organizzate autonomamente e senza una precisa coordinazione.

La rassegna competitiva

Il Festival triestino è al suo quindicesimo anno. Il che significa che si è costituito all'inizio degli anni 60, cioè in un momento in cui la fantascienza sembrava rilanciata dalla realizzazione dei suoi sogni tecnologici e dal passaggio in primo piano della problematica umanistica e sociologica che si portava dietro. Era però anche, ciò che piú ci interessa, l'inizio della sua crisi come genere, dopo che era giunto al massimo splendore negli anni Cinquanta, e principalmente nel cinema americano.
Da allora il cinema di fantascienza sembra dominato dalla massima schizofrenia: rivolto per definizione al futuro (quello in cui piú che mai si sta volgendo la "scienza"), esso diventerà sempre piú nostalgia del proprio glorioso passato, con la ricchezza del suo immaginario "fantastico". Cosicché (come ha osservato tra l'altro Enzo Ungari nel convegno di cui parlerò in seguito) i film di fantascienza che hanno oggi piú successo sono quelli degli anni 50 e, tra i nuovi, quelli che piú vi somigliano.
E non è quindi un caso che il festival triestino, sorto probabilmente con in mente un'immagine molto rigorosa della fantascienza, abbia finito per recuperare nelle proprie rassegne competitive tutte le varianti del fantastico. Fantastico che è anch'esso subalterno a quello del passato, e che sembrò trovare ancora una vitalità nelle situazioni di trasformazione di alcune cinematografie: in quella americana con la rivoluzione produttiva di Corman all'American International, che mette in scena con ben maggiore vitalità quella catastrofe dei materiali cinematografici classici che diventerà una metafora regressiva, recuperata dalla grossa industria cinematografica, con l'odierno "cinema catastrofico" (è un caso che l'unico filone in qualche modo originale dell'odierno cinema fantastico sia appunto questo, cioè un cinema che non fa che mettere in scena, ideologizzandola, la propria paura della morte?). C'è stato poi, sempre negli anni 60, il cinema inglese, soprattutto con l'ultimo Powell, Fisher e Reeves, quasi una reazione all'accademismo della tradizione cinematografica nazionale, riproposto con formula nuova dal contemporaneo "free". E poi il cinema italiano, di cui riparlerò in seguito (e forse analogamente,

ma piú piattamente e volgarmente, quello spagnolo di Jess alias Jesú Franco).
Nella sua pluriennale attività il festival triestino è diventato una testimonianza, forse suo malgrado, di questa situazione produttiva del fantastico cinematografico. Suo malgrado, perché i film che trovava erano appunto questi, ma quelli che cercava erano altri: e non riuscendo piú a trovare la fantascienza classica (che nella misura in cui sopravviveva era appunto di altissimo livello produttivo, tale da non avere interesse a partecipare al festival), si accontentava di premiare i film che almeno sembravano "piú seri". L'anno scorso il panorama dei film premiati alle edizioni passate ha infatti finito per proporre principalmente una serie di film d'autore, perloppiú notevoli (da Losey a Godard a Has a Bitsch...), ma rivelatisi come i film meno rappresentativi passati al festival, se non a contrario.

La cosa si è ripetuta quest'anno, con la premiazione dello jugoslavo *Izbavitelj* (t.l.: Il salvatore) di Krsto Papić, cioè di un autore che cerca di reagire alle limitazioni burocratiche poste attualmente alla sua cinematografia rendendo "fantastica" la propria metafora sociale. In realtà le dichiarazioni del regista promettono di meglio, auspicando con questo film l'inizio di una produzione di genere, finora inesistente, per la propria cinematografia. E a Papić bisogna infatti riconoscere la serietà con cui ha realizzato alcuni trucchi. Ma purtroppo il film rivela ad ogni passo il ghigno del regista nei confronti degli stereotipi di cui si serve.
Anche tra gli altri film ha prevalso il cinema d'autore o comunque l'uso eminentemente metaforico della fantascienza: dai francesi *Demain les mômes* di Jean Pourtalé e *Dora et la lanterne magique* di Pascal Kané (interessante esordio nel lungometraggio del critico dei «Cahiers du Cinéma») al rumeno *Commedia fantastica* di Jon Popescu-Gopo al bulgaro *Tsekoplut* (t.l.: Il ciclope) di Christo Christov al sovietico *La fuga del signor Makkinli* [t.l.] di Mikhail Shveizer al cecoslovacco *Odysseus a hvezdy* (t.l.: Odisseo e le stelle) di Ludvik Raza. Per ciò che riguarda la fantascienza dell'Est il Festival è riuscito pertanto ad essere notevolmente rappresentativo.
Hanno fatto eccezione a questo carattere dominante della rassegna tre film. Uno anzi parzialmente: mi riferisco al film d'animazione di Ralph Bakshi *War Wizards*, che in quanto "cartoon moderno" segnava anzi il trionfo dell'operazione d'autore, applicata però ai materiali cinematografici piú svariati, dai vari stili del *cartoon* contemporaneo al documentario agli estratti dall'*Aleksandr Nevskij*. Non mi sembra però che da questo ammasso di materiali eterogenei il film riuscisse a ricavare un'operazione riconoscibile e produttiva.
C'erano poi due film perfettamente di serie, di quelli insomma tra cui a mio avviso il festival dovrebbe cercare di orientare la propria selezione, o almeno il suo nucleo fondamentale. Ma già la loro provenienza nazionale ci fa intuire che si tratta di due sottoprodotti di filoni inaugurati dalle cinematografie dominanti. Si è trattato, infatti, di due opere di cinematografie in lingua castigliana, ma curiosamente presentati entrambi nell'edizione in lingua inglese, già pronta per emulare sui mercati internazionali i propri modelli. Lo spagnolo *Il favoloso viaggio al centro della Terra* [t.l.] di J.

Piquer Simon, che ha tra gli interpreti l'inglese Kenneth More, rinnova con gusto un po' "rétro" le avventure verniane. Il messicano *Alucarda* di Juan Lopez Moctezuma si inserisce nel filone post-*Esorcista*, e l'esibizione di nudità femminili, liquido rosso-sangue ed effettacci vari fa a gara soltanto con la sciatteria, ahimé incosciente, della realizzazione.

Retrospettiva "Fant'America": Tod Browning e Lon Chaney

Per il terzo anno il cineclub La Cappella Underground ha collaborato con il festival, organizzando una retrospettiva sempre piú ampia: dopo una breve personale di Jack Arnold e dopo "Fant'Italia", rassegna di 30 film del periodo d'oro del fantastico italiano (1957-66), è stata quest'anno la volta di "Fant'America", rassegna di tutti i film reperibili del regista Tod Browning e dell'attore Lon Chaney (Sr., ovviamente), realizzata con la consulenza del critico americano Stuart Rosenthal. Per l'occasione è stata edita una ricca pubblicazione, con filmografie complete e traduzione del piú interessante materiale critico e documentario.
Le scoperte critiche che ha permesso l'ampia rassegna (una trentina di film tra il 1914 e il 1939) richiederebbero un ampio saggio, peraltro difficilmente realizzabile essendosi potuti vedere i film una sola volta ed essendo subito ripartiti (per sempre?) dall'Italia. Qui mi limiterò ad alcune considerazioni molto generali.
Gran parte della rassegna si collocava negli anni 20 del cinema americano, da noi ancora conosciuti solo a grandi linee. E se negli anni 30 il fantastico si delineerà piú chiaramente come genere (fondamentale probabilmente *Dracula*, 1931, di Browning, il *Frankenstein* di Whale, dello stesso anno, e in genere la politica produttiva dell'Universal), negli anni 20 esso va inteso ancora in una nozione molto lata.
Se negli anni 30 il cinema americano erediterà piú direttamente qualcosa (compresi parecchi quadri) da ciò che convenzionalmente possiamo chiamare l'espressionismo tedesco, è negli anni 20 però che esso sembra condividere maggiormente le sue preoccupazioni di fondo, riportate però piú nettamente alla dimensione di spettacolo e di industria che in America assume il cinema. Ecco allora che praticamente ogni film può essere letto come una metafora di se stesso, in un momento in cui i ruoli che si codificheranno con gli anni 30 sono conflittuali al massimo: tra regista, attore e studio, tra realtà e finzione le parti sono tutt'altro che assegnate in partenza. Lo stesso elemento del "genere" investe senza mediazioni la totalità del cinema, ed ecco che i film di Browning e di Chaney ci appaiono come dei fenomeni nettamente centrali nella situazione dell'industria cinematografica (anteriori cioè al processo che porterà al genere codificato di serie A negli anni 30, alla "B Movies" di Val Lewton negli anni 40, al loro arroventarsi nella fantascienza degli anni 50 e alla scelta cosciente della marginalità nella produzione AIP/Corman negli anni 60).
I film di Browning e quelli di Chaney, e soprattutto quelli di Browning-e-Chaney mettono continuamente in discussione il ruolo del *metteur en scène* e dell'attore. E' Browning che "trionfa" mettendo in scena le de-

formazioni e i trucchi di Chaney o è questi che solo cosí può affermare la propria fisicità profilmica, rendendo anche la regia (alla pari del trucco) solo un prolungamento del proprio corpo? (E' quanto riusciva, nel cinema americano degli anni 20, al comico, incarnazione per eccellenza della ribellione a una messa in scena, a ogni esterna personalità d'autore). E nel penultimo film della coppia, lo straordinario *West of Zanzibar* (1928), la magia dello stregone Chaney gli costa la morte, ma su di essa si afferma la magia dell'ellissi di Browning sulla morte di Chaney.
Queste intuizioni, ovviamente, dovrebbero preludere a un'analisi dei loro film. Qui mi limiterò a rilevare l'eccezionale livello di tutti questi film: *The Unholy Three* (1925), *The Blackbird* (1926), *The Unknown* (1927), il citato *West of Zanzibar* (1928) e *Where East Is east* (1929), che è quanto si è potuto presentare.
Nei film del solo Chaney, la sua personalità è altrettanto accentratrice e paga del proprio masochismo, ma spesso gli manca un forte o anche solo capace interlocutore nella *mise en scène* (mentre è il caso di parlare di un equivoco a proposito di *He Who Gets Slapped*, 1924, in cui le ambizioni "artistiche" di Victor Seastrom danno una cattiva interpretazione metaforica del masochismo chaneyano). Tra questi film vorrei mettere in rilievo solo alcuni: il fondamentale (in ogni senso) *The Penalty* (1920) di Wallace Worsley, che si rivelerà capace anche con *The Hunchback of Notre Dame* (1923), il già noto *The Phantom of the Opera* (1925) di Rupert Julian, il "didascalico" *Laugh, Clown, Laugh* (1928) di Herbert Brenon e il remake di *The Unholy Three*, realizzato nel 1930 da Jack Conway. Ultimo film di Chaney e unico suo film parlato (ma vi simula ben cinque voci!), esso si pone alla soglia di un'irresolubile interrogativo su quello che sarebbe stato il ruolo di Chaney nella diversa organizzazione degli anni 30. A parte, tra i film dell'attore, va segnalato *Tell It to the Marines* (1927) di George W. Hill, film che fonda e insieme intreccia una pluralità di generi, recuperando Chaney nella bonaria mostruosità della sua faccia priva di trucchi.

E Browning, da solo? Purtroppo della sua iniziale attività si sono potute vedere due sole testimonianze, l'interpretazione in *Bill Joins the W. W. W.'S* (1914) di Edward Dillon e la sceneggiatura, molto evidente, di *The Mystery of the Leaping Fish* (1916) di John Emerson, divertentissima parodia poliziesca con Douglas Fairbanks. Delle molte regie di film di serie, anteriori alla sua collaborazione da "autore" alla M-G-M, si è visto soltanto l'eccellente *White Tiger* (1923). Dell'attività negli anni 20, oltre ai citati film con Chaney, è stato presentato *The Show* (1927), vero film "teorico" sullo spettacolo e il divismo.
All'inizio degli anni 30 Browning passa brevemente alla Universal, realizzandovi tre film, di cui si è visto il celebre *Dracula* (1931), che si inserisce con parecchi scarti nella operazione codificatrice dello "studio". Rientrato poi alla Metro Golwyn Mayer, Browning vi realizza cinque film, che testimoniano la difficoltà di adeguare il proprio rapporto globale con il cinema alla settorializzazione dei ruoli e dei generi nella M-G-M anni 30.
Il secondo, *Fast Workers* (1933), la cui vicenda si svolge in un ambiente

operaio, non si è potuto vedere. Il primo e il terzo sembrano realizzare in termini estremi le opposte ossessioni di Browning, che sono poi le ossessioni del cinema stesso, provvisoriamente armonizzate dall'industria cinematografica americana, dal cinema classico. Con *Freaks* (1932) Browning "osa" mettere in scena (mettendovisi al servizio) la mostruosità non codificata del profilmico, nel suo coniugarsi e impossessarsi delle regole della narrazione hollywoodiana, ma concedendosi tutti i piani-sequenza ai propri gesti quotidiani ed eccezionali contemporaneamente (si veda quello del tronco umano che si accende la sigaretta). Del film si è vista l'edizione già tagliata dalla Metro, ma con l'aggiunta (rispetto alla stessa edizione già conosciuta finora) di due inquadrature finali volute dallo studio stesso: dopo l'immagine della Baclanova divenuta donna-gallina vediamo il piano dei due giovani e "sani" protagonisti che, sorridendo, aprono la porta di una stanza e vi entrano e poi il piano di Hans e Frieda, i due nani, che si abbracciano inorriditi, in cerca di protezione. I due nani sono, tra i "mostri" di *Freaks*, quelli che piú recuperano la dimensione del personaggio e della *fiction*; lui è interpretato da Harry Earles, amico di Browning, che compare anche nelle due versioni di *The Unholy Three*, con un'autocoscienza uguale e inversa a quella di Chaney: se questi "finge" la propria mostruosità, Earles parte dalla propria "mostruosità" reale fingendosi un normale bambino. E non a caso *Freaks* è anche il miglior necrologio per la scomparsa di Chaney (dalla vita e dal cinema americano degli anni 30): se egli gestiva da solo il proprio trucco, d'ora in poi gli specialisti del trucco e la fabbrica dello studio sostituiranno l'artigianale scatola per i trucchi usata da Chaney; alla nuova dimensione industriale potrà sottrarsi, escludendovisi, solo la mostruosità reale dei "freaks".
Freaks appare insomma come un catalogo di ciò che resterà interdetto per il cinema americano successivo, o che vi dovrà essere riportato in codici precisi. E' curioso al proposito ricordare l'aneddoto delle centinaia di nani fatti arrivare alla Metro per la lavorazione di *The Wizard of Oz*, 1939, di Victor Fleming, un film fondamentale nell'evoluzione dello studio: mentre nel film i nani sono riportati a una dimensione puramente schermica e di genere, nella realtà continuano a fare scandalo per il loro comportamento tra gli altri lavoratori dello studio.
Mark of the Vampire, 1935, il terzo film di Browning alla Metro anni 30, appare inizialmente come una versione M-G-M del *Dracula* e del filone Universal, ma è in realtà il remake di un film precedente del regista, purtroppo non visto: *London after Midnight* (M-G-M, 1927). Ed è soprattutto l'altra faccia di *Freaks*; se in questo la finzione è costruita sulla realtà, in *Mark of the Vampire* si svela l'universalità della finzione come unica realtà. Nel finale, infatti, i due vampiri (Bela Lugosi e Carroll Borland, le cui interpretazioni sono rimaste mitiche in un'iconografia che elude spesso questo finale), diventano due attori che si preparano nel camerino.
Nel 1936 un altro grande film, *The Devil Doll*, che riprende vari elementi di *The Unholy Three*: non solo il travestimento femminile (il Chaney, qui Lionel Barrymore), ma lo stesso tema del sacrificio del "mago". Qui esso si realizza in uno dei piú bei meta-"happy end": mentre la coppia giovane

si abbraccia nella dimensione eterea dell'edificio in alto sopra la città, Barrymore ridiscende con l'ascensore "in basso", là dove soltanto erano possibili la vendetta e la visualizzazione del "male": e il film finisce. In seguito all'insuccesso di questo film, Browning è potuto tornare alla regia solo nel 1939, realizzando il suo ultimo film, sempre per la M-G-M: *Miracles for Sale* recupera tutte le sue ossessioni sulla magia in versione di commedia. Una conclusione molto discreta, ma esemplare di una filmografia che non si interrompe per la morte dell'autore, ma per un suo ritiro dal cinema. Nonostante la notizia della sua morte fosse già stata data in precedenza (il che ricorda nuovamente la parabola di Douglas Sirk), egli morí, dopo un lungo e riservato ritiro, nel 1962, per un cancro alla laringe, la stessa malattia di cui era morto Chaney: pare che nello stesso anno della morte Browning abbia presentato alla Rank il progetto per un nuovo film.
Certamente la sua opera e la sua carriera ci appaiono oggi tra le piú importanti nella storia del cinema americano.
In appendice alla retrospettiva la Cineteca "Griffith" ha presentato, per il secondo anno, una ricca rassegna sul fantastico nel cinema delle origini.

Convegno con retrospettiva "fantaScena"

Quest'anno si è aggiunta al Festival la collaborazione di altri due organismi, il Corso di Storia del cinema dell'Università di Trieste ed il Movie Club (Centro universitario cinematografico), che hanno organizzato un'altra rassegna collaterale. Il suo titolo era "fantaScena": si trattava di un convegno internazionale sul cinema fantastico, imperniato sui temi della psicanalisi, degli effetti speciali e dei generi, ed accompagnato dalla rassegna di una decina di film.
Come è successo implicitamente anche per "Fant'America", qui il settore specifico del festival si è esplicitamente agganciato alla piú vivace problematica odierna sul cinema. Poiché ero, insieme ad Alberto Farassino, organizzatore della manifestazione, sarebbe di cattivo gusto esprimere dei giudizi sul suo conto, mentre sarebbe inutile ripetere le motivazioni già contenute nel catalogo. Mi limiterò quindi a una breve cronaca del convegno e soprattutto della rassegna dei film.
La giornata dedicata alla psicanalisi, presieduta da Enrico Fulchignoni, si avvaleva delle relazioni di Pascal Kané, dei «Cahiers du Cinéma», sul tema dell'ipnosi, e di Geoffrey Nowell-Smith, direttore di «Screen», con un panorama generale delle ricerche, seguite dalle comunicazioni di Enrico Magrelli e Patrizia Pistagnesi.
La seconda giornata era dedicata agli effetti speciali. Presieduta da Davide Turconi, si è aperta con una relazione teorica di Adriano Aprà e con due relazioni, accompagnate da proiezioni, di Mario Bernardo e Achille Berbenni.
Molto varia è stata la terza giornata, dedicata alla presenza del fantastico nei vari generi cinematografici. Presieduta da Gianfranco Bettetini ed introdotta da una relazione di Bernard Eisenschitz su «genere e serie nel film fantastico» in rapporto della produzione di Val Lewton, ha affrontato

poi tutti i vari generi e i vari aspetti del problema con le comunicazioni di Beniamino Placido, Enzo Ungari, Alberto Abruzzese, Alessandro Cappabianca, Francesco Casetti, Enrico Ghezzi, Mimmo Lombezzi, Donald Ranvaud, Gianni Rondolino e Maurizio Grande.

La rassegna dei film, essendo molto limitata rispetto all'ampiezza dei temi affrontati dal convegno, ha preferito inserirsi in un ambito molto specifico, quello del cinema italiano. A parte alcuni film, che testimoniavano della presenza del fantastico nei generi classici (il film di propaganda con *Uomini sul fondo*, 1941, di De Robertis, il mitologico con *Ulisse*, 1953, di Camerini, e il melodramma con *L'angelo bianco*, 1955, di Matarazzo), a parte una rassegna sul fantastico nel cinema sperimentale degli anni 60-70 (*Il mostro verde*, 1967, di De Bernardi e Menzio, *Orgonauti, evviva!*, 1968-70, di Grifi, *Vampiro romano*, 1970, di Leonardi, *Secondo il mio occhio di vetro*, 1971, e *Quando la pellicola è calda*, 1975, di Paolo Gioli, *Un supermaschio*, 1976, di Ugo Nespolo) e a parte uno sconfinamento indiretto nella commedia all'italiana (con il cortometraggio *Dino Risi. Mostri in libera uscita*, 1977, di Mauro Marchesini, di cui si è visto anche, fuori programma, *Alice nel paese di Peeping Tom*), il nucleo della rassegna era costituito da un panorama del "periodo d'oro" del fantastico italiano, inteso come un momento (parallelamente alla commedia all'italiana e al successivo western-spaghetti) della messa in discussione dei generi classici nel cinema italiano. Si è trattato anche di film scelti col criterio della rarità, tutti assenti dalla "Fant'Italia" dell'anno precedente.
Fondamentale si è rivelato il ruolo di Mario Bava, per la sua esibizione della messa in scena. Accanto a due film piú "codificati" come l'eccellente *La frusta e il corpo* (1963) e *6 donne per l'assassino* (1964), è stato interessante soprattutto *La ragazza che sapeva troppo* (1962) per le sue citazioni hitchcockiane poste in rapporto alla commedia all'italiana e al contemporaneo "cinema d'autore" felliniano, fino a diventare una singolare "parodia della parodia".
Gli altri due maestri italiani del genere, Riccardo Freda e Antonio Margheriti, erano presenti il primo con un film interessante, ma minore, *Caltiki il mostro immortale* (1959), il secondo col suo film piú celebre, *Danza macabra* (1964), e col suo piú misconosciuto, *The Unnaturals-Contronatura* (1969).

Infine si è visto un film un po' a sé, perché prodotto in Italia ma sostanzialmente inglese, che è stato però forse la maggiore rivelazione del ciclo. *Il castello dei morti vivi* (o *The Castle of the Living Dead*, 1964), iniziato da Warren Kiefer, ripreso e ultimato da Michael Reeves alla sua prima regia, ma firmato da Luciano Ricci con lo pseudonimo Herbert Wise, è nonostante questa sua controversa realizzazione un film evidentemente attribuibile a Reeves. Il regista inglese piú affascinato dal cinema americano classico (era noto il suo amore per Fuller e Siegel, con cui ha anche collaborato) riesce a fondere (tanto piú miracolosamente, se si pensa alle vicissitudini del film) le proprie ossessioni personali (evidenti in tutti e quattro i film realizzati prima del suicidio) con la mitologia del-

l'horror e la riflessione sul cinema: qui ad esempio l'equazione tra l'ossessione della pietrificazione e quella del fotostop, entrambe in opposizione al disfacimento fisico dopo la morte, oppure l'ossessione del *maquillage*, che l'happy end non riesce a togliere dal volto della strega (interpretata da un uomo, che è poi l'ancora sconosciuto Donald Sutherland, il quale compare anche nel ruolo del capitano che interviene nel finale coi suoi soldati), come non riesce a realizzare il sogno d'amore del nano, non riesce insomma a modificare il suo "trucco reale". Il discorso mi riporta a Browning (e lo fa l'uso del nano durante tutto il film, come nella sua lotta col "gigante", come pure il rapporto tra finzione e realtà che c'è nel film: i protagonisti positivi sono attori ambulanti in una sorta di *O Thiasos* ante litteram del cinema fantastico). Rapporto con Browning che si ripropone anche in altri film di Reeves: *The Sorcerers* (Il killer di Satana, 1967), ad es., riprende la vecchia coppia di *The Devil-Doll*.

MONTECATINI: L'IMPEGNO DELLA LIBERTA'

Massimo Maisetti

Il concetto di libertà ricorre con straordinaria frequenza nella storia del cinema a passo ridotto. In teoria non hanno torto quanti, critici od autori, sottolineano la potenziale ampiezza degli spazi fruibili da parte di questo cinema "minore" grazie all'assenza di condizionamenti commerciali provocati dalla produzione o dal mercato. In realtà i condizionamenti esistono, e tanto piú pesanti e difficili da rimuovere in quanto non esterni, ma radicati al cuore di una mentalità, o di un modo di essere e di vivere, che sposa la presunzione all'esibizionismo e maschera di falso intellettualismo una cronica mancanza di cultura. Contro questi condiziona-

menti si battono quanti si riconoscono nella battaglia per una nuova cultura e una nuova società, oltre che per un cinema migliore, impegnandosi sia personalmente, sia come movimento, gruppo o associazione. E in questo senso vanno intese certe scelte operate negli anni piú recenti dalla Federazione Italiana dei Cineclub, dal rifiuto della qualifica di cineamatore intesa nel senso retrivo di cui si è appena scritto, alla definizione piú appropriata di "cinema non professionale" per le opere presentate nelle manifestazioni annuali di Montecatini, ai diversi tentativi di inserimento nella realtà, attraverso il confronto con le esperienze realizzative piú diverse nella Mostra del Film d'Autore e la ricerca di un rapporto dialettico con un pubblico nuovo, per una crescita reciproca. Grazie a queste scelte, la storia delle ultime tre edizioni del Concorso di Montecatini registra alcune note positive, non senza resistenze, contrasti e contraddizioni.
Nel 1975 il verbale di preselezione della giuria riportava alcune affermazioni il cui significato andava oltre la pura e semplice indicazione dei metri di giudizio adottati: «il cineamatorismo può — se lo vuole — essere una componente importante di un nuovo tipo di cinema, libero da condizionamenti strutturali ed economici, portatore di esigenze nuove di conoscenza, di comunicazione civile, di stimolo sociale, di espressione artistica». Molti dei film premiati, e alcuni Cine Club, in varia misura si segnalarono in questa direzione, privilegiando il concetto di partecipazione, intervenendo sui problemi piú attuali, sottolineando motivazioni e responsabilità, con un uso della cinepresa anche provocatorio e spregiudicato, comunque efficace. E' vero che buona parte dei 125 film in concorso restavano ancorati «ad una concezione ormai vecchia del cinema come esercitazione edonistica, trastullo solitario, pretesto per esibizioni intellettualistiche, saggi di male intesa avanguardia, quando non rimaste ad un livello di assoluto infantilismo»: ma in virtú delle sue opere migliori questo cinema non professionale sembrava cominciare a trovare piú profondo respiro all'interno delle scuole, sugli schermi delle televisioni libere, nella collaborazione con gli enti locali, in un tentativo di dialogo con le forze politiche e sociali del Paese.

Nel 1976 le note positive emersero soprattutto nel corso della II Mostra del Film d'Autore, dove il confronto con le opere dell'Istituto Luce si risolse a tutto favore degli associati alla FEDIC. *Riconciliarsi?* di Gian Franco Miglio, *Park Hotel* di Ettore Ferettini, *Bandiere: ipotesi per un film* di Gori, Russo e Tuci, *Discorsivamente vostri aff.mi* di Alberto Mornacchi si rivelarono i vertici di una produzione che faceva della non professionalità la chiave di volta per un discorso svincolato dai rifiuti e dalle censure, calato nel vivo della problematica contemporanea, attento nel recepire dubbi e disagi, e pronto a farli propri in un linguaggio moderno e suggestivo. E' ancora, tuttavia, una produzione troppo modesta, se rapportata al gran numero di film presentati: l'impegno è sempre quello di una minoranza; le ambiguità, le superficialità, i narcisismi sopravvivono e prosperano nel vasto mare di un'ottusa mediocrità.
Si possono spiegare cosí, grazie a un rapido *flash* sul passato piú recente, certi fenomeni emersi a Montecatini nell'edizione del '77, tanto confu-

si e contraddittori da risultare altrimenti incomprensibili. Da un lato Adriano Asti, presidente della FEDIC, parla di rilancio e di attività in espansione, segnala un aumento dei Cine Club e dei soci, cita l'esempio della Toscana, dove i film a passo ridotto raggiungono larghi strati della popolazione nelle sale cinematografiche e nei circoli culturali, e dello stesso Concorso nazionale, quest'anno per la prima volta decentrato a Bisolla, Gallo, Nievole e Montecatini Alto. Dall'altro Domenico Meccoli, presidente del FAC, il Comitato per la diffusione del film d'arte e cultura, parla di «persistente vocazione dei Cine Club — in linea generale — a rinchiudersi nel proprio guscio» e di una conseguente loro incapacità ad assumere «la fisionomia di centri propulsori di cultura cinematografica in collegamento con le varie forze culturali di base, oltre che col FAC».

All'operato di una giuria giustamente severa, la cui selezione si risolve in un'autentica decimazione, fa riscontro il buon livello dei film ammessi alla III Mostra del film d'Autore, di quelli premiati in concorso, e anche di alcune opere segnalate dalla stessa giuria per la visione e il dibattito, che hanno offerto motivi vari di riflessione e confermato la presenza di personalità di rilievo. Ma, alla suggestione di temi importanti ed attuali, in parte già proposti nelle due relazioni introduttive ("Cinema oggi" di Massimo Mida e "Il cinema non professionale nella realtà contemporanea" di Gian Paolo Bernagozzi), in parte suggeriti o provocati da alcuni interventi durante i dibattiti successivi alle proiezioni, ha troppo spesso fatto eco il silenzio o addirittura l'assenza fisica della grande massa degli autori. Non sembra infondata l'ipotesi che chi ha taciuto lo abbia fatto non tanto per tacito assenso, quanto per mancanza di argomenti e di idee.
Traendo comunque delle conclusioni dai dati fin qui raccolti, si può affermare che il cinema non professionale, mediamente parlando, non gode di ottima salute, riflettendo in qualche misura la crisi del cinema professionale e commerciale e la crisi piú generale delle istituzioni e del Paese. Il giudizio muta e diviene chiaramente positivo nel momento in cui si affronta il caso di alcuni autori e di alcuni Cine Club.
Tra gli autori va citato l'esemplare impegno della coppia formata da Gian Paolo Bernagozzi e Pier Luigi Bugané, maturato nel tempo in una serie di opere legate tra loro dal filo d'una esemplare coerenza ideologica e stilistica ed ora espresso nel pregevolissimo mediometraggio intitolato *Lo avrai camerata Kesselring*. Almeno altrettanta coerenza a livello di ricerca espressiva, unita ad uno sbalorditivo eclettismo nell'accosto ai discorsi cinematografici piú diversi, rivela Luciano Galluzzi, presente in Mostra con *Finché gioia non sopravvenga*, premiato col Trofeo Gianni De Tomasi per *Un sogno nel sogno* e con la Targa FEDIC per la migliore regía per *Natura morta*. Interessante il disegno animato *Fabula* di Giacomo Berra, premiato come migliore opera prima «per l'efficacia satirica, la perfezione tecnica, la sicurezza espressiva». La Coppa del Centro Sperimentale è stata assegnata a *TO H35425* di Tullio Sereno: un film che risponde perfettamente alla motivazione del premio, destinato all'opera che «si distingua per un impiego del linguaggio audiovisivo particolarmente maturo ed efficace». A Sereno cosí come a Ferettini, autore di *Trasferimento in montagna per azioni di resistenza*, va riconosciuto uno

straordinario talento nel collegare le immagini visive e sonore fino a comporre un discorso critico sovente suggestivo, limitato purtroppo dalla sovrabbondanza dei simbolismi, dal non sempre evidente rigore logico, in definitiva da un'ispirazione a tratti carente di immediata comunicativa.

A questo punto il numero dei film citabili si è paurosamente assottigliato. Possono essere ricordati *Liguritudine* di Giulio Costa – Premio "Italia Nostra" per aver promosso la tutela e salvaguardia del patrimonio artistico e culturale nazionale, e, con gli stessi meriti, *L'ultimo Tuscolo* di Giancarlo Crescenzi; il pudore e la semplicità espressiva di *Tramonto* di Luigi Santagostino; la preoccupata attenzione per la realtà periferica di *Suburbanistica* della "Equipe 2" di San Giovanni Valdarno. Qui al singolo autore si è sostituito un gruppo di lavoro: è un fenomeno che si va diffondendo con ottimi risultati, e che, attraverso la collaborazione e lo scambio di esperienze, è in grado di favorire ed accelerare l'auspicato rinnovamento dei Cine Club. Le piccole associazioni elitarie e specialistiche sono ormai degli inutili, dannosi anacronismi per chi ricerca spazio ed aperture nella partecipazione e nell'itinerario e considera l'informazione e la formazione cinematografica come dei mezzi di stimolo e riflessione culturale sulla comunità e per la comunità. Non ci sembra un caso che i Cine Club premiati a Montecatini negli ultimi tre anni (Roma Sud, Vigevano e San Giovanni Valdarno) abbiano fatto propri questi obiettivi, promuovendo altresí la diffusione del lavoro collettivo, cosí come è stato fatto al Cine Club Roma, a Milano, a Pistoia e in altri centri della Toscana. Il cinema a passo ridotto ha urgente bisogno di un coinvolgimento nella realtà. Sullo schermo del Kursaal, nella settimana dal 2 al 9 luglio, si è intravista un'immagine dell'Italia d'oggi, con le lacerazioni e i fermenti che l'agitano, le superstizioni e le speculazioni che la feriscono: un'immagine ancora per troppi versi imprecisa e sfocata, anche per mancanza di coraggio, di vitalità, di fantasia. Da un maggiore impegno dei singoli associati e dei Cine Club, lungo quella linea che la FEDIC, con i suoi migliori autori ed operatori culturali, ha con chiarezza iniziato a percorrere, può nascere quel salto di qualità del cinema a passo ridotto di cui a Montecatini si sono individuate le premesse.

LA TENTAZIONE INTERNAZIONALE

(Lettera dal Canada)

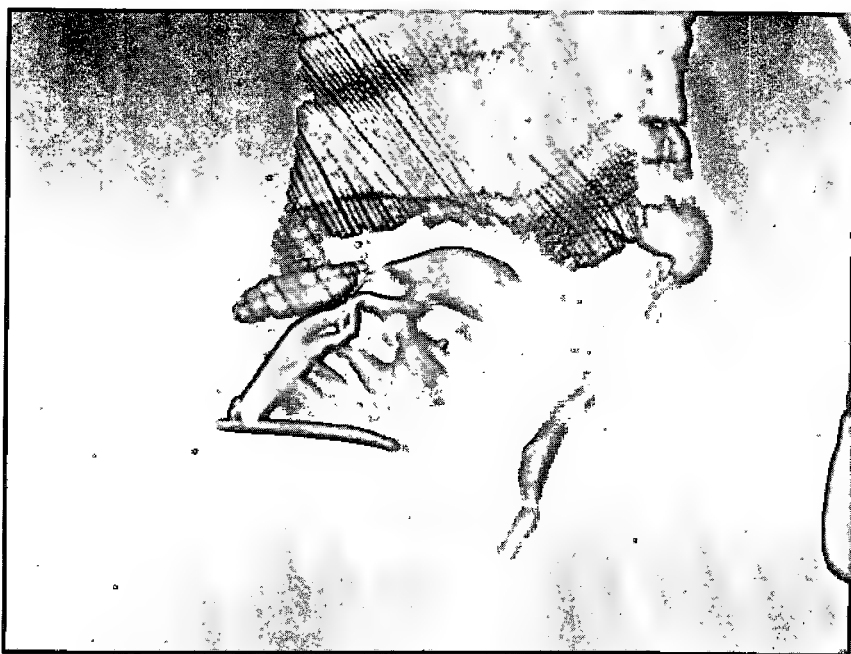
Gilbert Reid

Il primo e a tutt'oggi unico massiccio incontro fra il cinema canadese e gli osservatori italiani fu quello offerto dagl'Incontri di Sorrento del 1974. Quali fatti nuovi sono intervenuti da allora in questa parte del mondo, che è tuttora abbastanza estranea alle esperienze culturali degli europei (con l'eccezione, naturalmente, dei francesi)?
In questo momento la produzione di lungometraggi si aggira in Canada intorno ai 35-40 film all'anno. Tuttavia la relativa stabilità di questa cifra, e a un livello piuttosto alto, nasconde mutamenti strutturali di una certa importanza.
Innanzi tutto è da rilevare che la produzione in lingua francese, bloccata da una serie di scioperi e da una serie di crisi individuali di molti autori, ha subito negli ultimi anni un calo radicale, a cui ha corrisposto un notevole incremento di quella in lingua inglese. Inoltre, alcuni cambiamenti avvenuti nella legislazione fiscale hanno fatto affluire notevoli quantità di capitale nella produzione cinematografica, portando a una rapida "internazionalizzazione" e "commercializzazione" che rischia di palesarsi deleteria per le caratteristiche culturali indigene della produzione.
In effetti, accordi di coproduzione erano già stati firmati recentemente con l'Inghilterra, l'Italia, la Francia e la Germania Federale. Dal novembre 1976, con effetti parzialmente retroattivi, la legge fiscale ha precisato che gl'investimenti in film definiti "canadesi", o in coproduzioni ufficiali, sono da considerarsi deduttibili al cento per cento dal reddito imponibile. Tale provvedimento ha fatto sí che il flusso di capitale privato canadese verso questo "tax shelter" si sia enormemente accelerato negli ultimi due anni: dai 12 o 15 milioni di dollari del 1976 si sta elevando forse a 20 milioni di dollari in quest'anno, e, secondo le stime degli esperti, nel

1978 dovrebbe raggiungere addirittura i 50 milioni di dollari. In effetti, un certo tempo è necessario perché gli intermediari o gli istituti finanziari si adeguino alle nuove possibilità offerte dalla legge fiscale, creino gli strumenti finanziari atti ad incorporare tali investimenti, e informino i loro clienti delle possibilità offerte, in questo senso, dal cinema.
Questa nuova legge favorisce evidentemente strutture di produzione di maggiore ampiezza, capaci di offrire un "pacchetto" convincente agl'istituti finanziari che devono a loro volta cederne una parte ai loro clienti. Si avverte perciò una tendenza alla concentrazione della produzione e alla confezione di pacchetti facilmente smerciabili, cioè, in termini di prodotto, alla creazione di un tipo di film che possa vendersi facilmente soprattutto all'estero, e in particolar modo negli Stati Uniti.
L'esempio piú vistoso di questo processo è la creazione della "Classic Films" di Julien Melzak, un giovane finanziere intellettuale che si è specializzato nelle coproduzioni e nella concentrazione di ingenti somme di capitale e che si è unito con Telemetropol (una ricchissima società di televisione) di Montreal per creare quella che sarà forse la prima grande società privata canadese di produzione cinematografica.
E' inoltre probabile che il "tax shelter" favorisca produzioni in lingua inglese ai danni di quelle in lingua francese e il lavoro di autori conosciuti all'estero ai danni di quelli locali. E' in dipendenza di tale situazione che, paradossalmente, Claude Chabrol ha girato per la "Classic Films" il suo primo film in inglese, Blood Relatives, *nella città di Montreal, e, nella stessa città, il regista inglese Peter Collinson ha realizzato un film e ne sta preparando un altro, molto ambizioso, tutti e due in lingua inglese, e tutti e due per la "Classic Films".*
Questi nuovi fattori vanno cambiando l'equilibrio generale del cinema in Canada, e influiscono, evidentemente, anche sul ruolo del settore statale, tradizionalmente dominante nel campo della produzione cinematografica. Intanto questo settore, che dipende direttamente dal governo federale, continua la sua attività. Per esempio, la Società per lo sviluppo dell'industria cinematografica, creata negli anni 60, continua ad aiutare i piccoli produttori del settore privato con partecipazioni finanziarie, aiuti tecnici, e, in coordinazione con il "Bureau des Festivals", con aiuti promozionali in Canada e all'estero.
Ma è soprattutto l'Ufficio Nazionale del Film (NFB o ONF, secondo le sigle inglese o francese) che prosegue nella sua attività di produzione. Una produzione che raggiunge una media di 150 film all'anno, che vanno dal cortometraggio televisivo a grandi cicli documentari o al lungometraggio normale. Inoltre il NFB ha attualmente circa 40.000 copie in distribuzione in tutto il mondo tramite le ambasciate canadesi e gli uffici locali o regionali dello stesso NFB. Il NFB funziona anche come una grande scuola per registi. Quasi tutti gli autori di qualche importanza sono passati per l'Ufficio Nazionale del Film, benché con la creazione di scuole specializzate di cinema nelle università e nelle scuole questa situazione stia cambiando rapidamente.

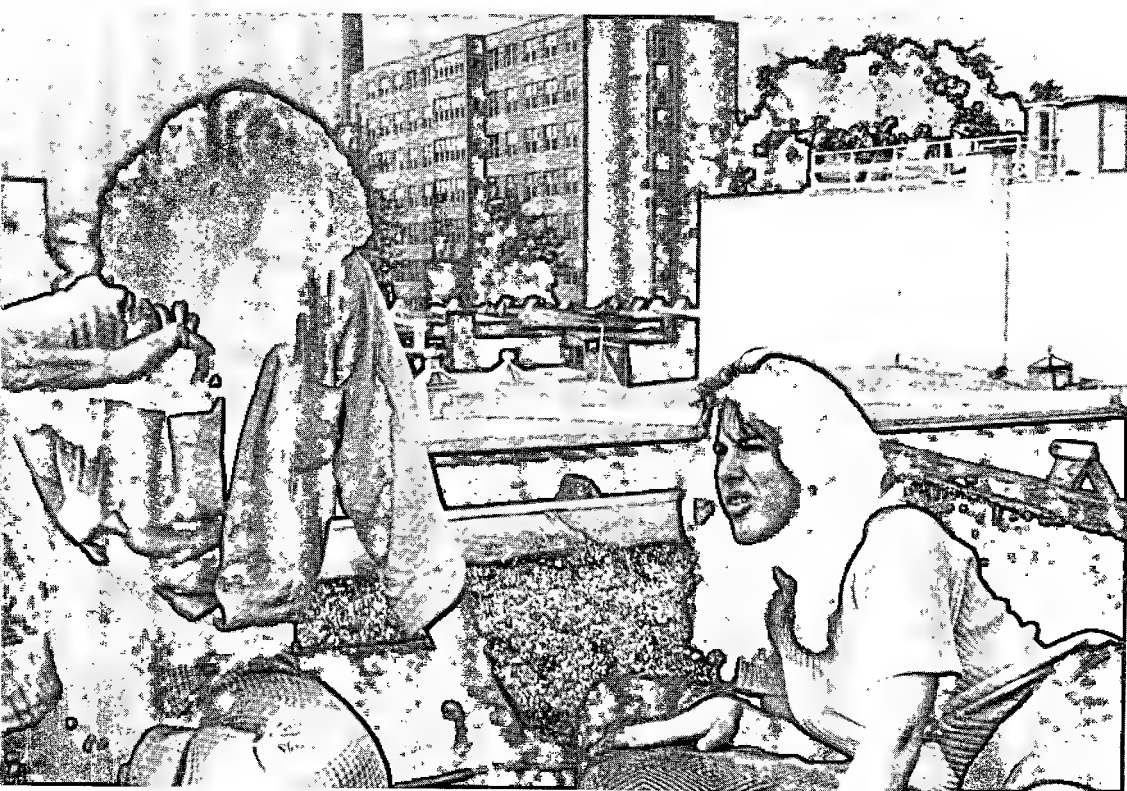
Uno degli autori che si sono formati all'interno del NFB è Jean Baudin, un giovane regista del Québec che ha riscosso un successo di critica e di

pubblico con il suo film piú recente, J.A. Martin photographe *(di cui «Bianco e Nero» ha già dato notizia nel fascicolo scorso, nella corrispondenza di Giorgio Gosetti da Cannes). Il film racconta il viaggio di un fotografo e della moglie attraverso il Québec dell'Ottocento e rientra quindi nel filone che cerca di recuperare la storia e l'esperienza collettiva passata; ma è anche una storia intimista, quasi femminista: il viaggio di una donna e di una coppia alla riscoperta di se stessi. Constatata la distanza che la separa dal marito, la donna decide di accompagnarlo in un viaggio di affari e, malgrado tutti gli ostacoli, gradualmente si stabilisce un nuovo dialogo fra i due. E' un film di notevole rigore e bellezza formale, percorso da un umore discreto ed intelligente e caratterizzato anche nei dialoghi da molto ritegno e umanità.*

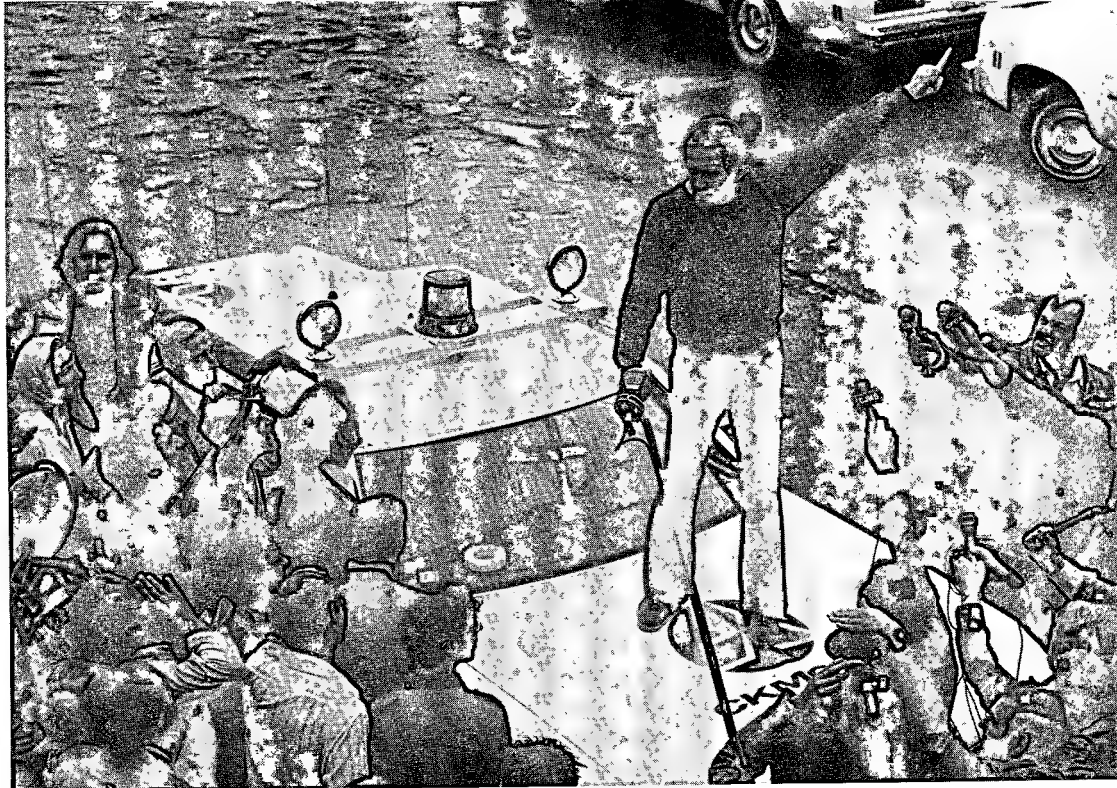
I problemi della donna sono ricorrenti nel cinema del Québec e appaiono al centro di un altro film interessante: Le temps de l'avant *di Anne-Claire Poirier. Prodotto dal NFB nella serie "Società nuova", il film ha per protagonista una donna che per la prima volta si trova a dover confrontarsi con la propria condizione, di fronte al problema dell'aborto. Drammatico sempre, l'aborto lo è in modo particolare in una società come quella del Québec. In effetti, al momento della conquista inglese questa regione non contava piú di 50-70 mila abitanti di origine francese, i quali dovettero fronteggiare i massicci stanziamenti degli anglofoni senza poter piú contare sull'immigrazione. Si ebbe quindi il fenomeno noto come "la rivincita della culla": era dovere di ogni buon quebechese mettere al mondo figli, e la donna aveva come compito esclusivo quello di esser madre.*

Le temps de l'avant di Anne-Claire Poirier (Canada)

Arroccata intorno alla Chiesa e alla terra, inquadrata da preti, medici ed avvocati, la società quebechese, prevalentemente contadina, si difese con un tasso di natalità altissimo dall'invadenza degli anglo-sassoni. Ma in anni piú recenti, gli anni della "rivoluzione tranquilla", il Québec si è trasformato con estrema rapidità: è diventato un paese industriale, urbanizzato, laico, e parallelamente la difesa fondamentale, il tasso di natalità, è caduta con rapidità straordinaria. Il dramma dell'aborto si pone perciò non soltanto come un dramma di coscienza religiosa o di sentimento intimo, ma anche come un dramma a livello di sopravvivenza collettiva e nazionale.

Un altro film prodotto dal NFB nella serie "Società nuova" tocca una tematica ancora piú scottante di quella dell'aborto: la morte. In Raison d'être, *che malgrado la sua struttura altamente drammatica è un documentario in stile "cinema verità", costruito da una serie di conversazioni, sono presentati un uomo e una donna che stanno morendo di cancro; ambedue sono presentati nel loro contesto naturale, ambedue parlano a lungo della loro condizione. La donna è circondata dal marito, dagli amici, dai bambini; stranamente è la macchina da presa a reinserire la donna nella società, a farne di nuovo una protagonista, a darle di nuovo ciò che la morte e le paure e i pudori della gente in genere tolgono ai moribondi: la parola. Infatti, il solo momento in cui il coraggio apertamente abbandona questa donna è quello in cui il regista le spiega che per ragioni indipendenti dalla sua volontà egli deve interrompere le riprese per alcune settimane. Per il resto questa giovane donna affronta con coraggio,*

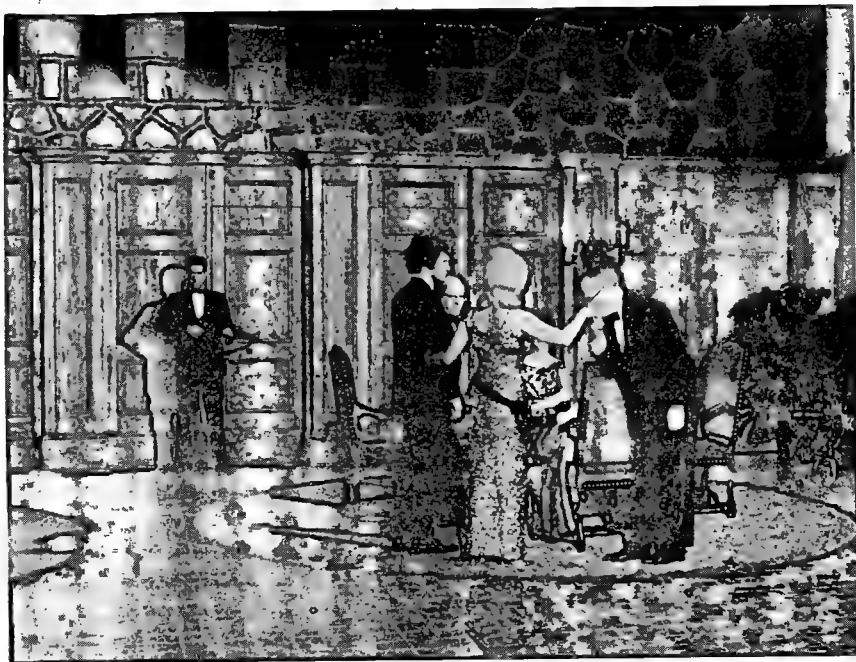
Raison d'être di Yves Dion

Prologue di Robin Spry

con lucidità e persino con una certa civetteria l'inesorabile decadenza fisica con cui la malattia la porta verso la morte. Inesorabile è anche la macchina da presa che la segue quasi fino alle soglie della morte, fino all'ultimo viaggio attraverso le strade invernali di Montreal verso l'ospedale dove morirà. L'uomo, in contrasto, sta solo, ed il suo discorso è amaro, distaccato, una riflessione filosofica sulla solitudine davanti agli uomini, davanti alla vita e davanti alla morte. Forse è la coscienza della morte che può fare di tutti gli uomini dei filosofi. Ed è forse per questo che una società che non crede piú in niente vuole nascondere il fenomeno della morte e togliere la parola a quelli che muoiono... In ogni caso, questo film serve a demistificare la morte e ad elevare la vita: il coraggio non è forse tanto difficile se non è condannato al silenzio e agli sguardi imbarazzati della pietà.

Un altro film del NFB, One Man, *del regista anglofono di Montreal, Robin Spry, esce in questi mesi. Spry è un uomo gentilissimo, un po' strano, un patrizio irrequieto e progressista, un corpo massiccio, una sfumatura di tristezza, e qualcosa dell'eterno adolescente... Egli è conosciuto per* Haight-Ashbury, *un documentario sugli "hippies" di San Francisco fra cui ha vissuto per un certo tempo, e per* Prologue, *un film molto sensibile e preciso che rappresenta l'esperienza di un giovane intellettuale canadese nella Chicago violenta della "convenzione" del Partito Democratico durante la guerra del Vietnam. Spry ha anche girato due lunghi documentari -* Action *e* Reaction *— sulla crisi dell'Ottobre 1973, quando il governo canadese dichiarò lo stato di emergenza per fronteggiare il terrori-*

One Man di Robin Spry

smo e la piaga dei rapimenti nella provincia di Québec. Con One Man Spry ha cambiato genere, ha cercato di coagulare una serie di tematiche politiche ed individuali intorno ad un film di avventura: un giornalista della televisione scopre che una grande azienda sta avvelenando, con i rifiuti chimici che s'immettono nell'atmosfera, un quartiere povero della città e sta causando malattie nervose e paralisi fra i bambini del quartiere. I sindacati e gli industriali, uniti nel difendere la fabbrica, cercano di screditare, di ricattare, di comprare e di minacciare l'eroe, il quale però resiste e continua la sua battaglia fino alla vittoria. Tematicamente complicata e molto tesa, la trama sovrappone una serie di elementi sociali e intimisti, non sempre ben equilibrati fra di loro: il giornalista soffre di una crisi di vocazione, sua moglie invece di una crisi di identità; la giovane scienziata che denuncia l'inquinamento al giornalista attraversa una crisi di valori... Il linguaggio di un film d'azione si adatta male alle sottigliezze della psicologia individuale, ma, malgrado i limiti di questo film, appare evidente che Spry è un uomo di talento.
Fuori del NFB, nel settore privato, Jean-Pierre Lefebvre, che a trentasei anni è il piú prolifico e rigoroso dei registi del Québec, continua la sua indagine critica della società quebechese e dei suoi miti. E' forse utile ricapitolare le tappe principali della sua carriera. Come regista Jean-Pierre Lefebvre inizia nel 1964 con L'Homoman, immagine allegorica e caricaturale dell'uomo quebechese, mezzo americano e mezzo latino, alla ricerca impossibile, tra città nuova e alienante e campagna fredda e mistificata, di un suo proprio "spazio" e di una sua identità. Le révolutionnaire

(1965) rappresenta simbolicamente, in chiave folkloristica e buffonesca, la storia delle "rivoluzioni" nel Québec: il capo rivoluzionario promette la liberazione al suo popolo (rappresentato da un gruppo di giovani) per realizzare la quale gli impone una disciplina ferrea (per esempio, debbono orinare a comando e tutti insieme); ma, alla fine, consegnandoli al nemico, egli tradisce, non diversamente da tanti capi politici della piccola borghesia del Québec, la spinta liberatoria del popolo.
Piú intimista è Patrizia et Jean-Baptiste *(1966), ritratto di un giovane sottoproletario di Montreal, appartenente a una specie storicamente determinata di franco-canadese, passivo e fatalista, superstizioso e represso, la cui mente è un "collage" di iconografie cattoliche e populiste, residui di un tipo di cultura cattolica e contadina del Québec, mescolati a immagini "pop", pubblicità e fumetti, che sorgono nella città industriale e americanizzata. Attraverso il girovagare dei due personaggi del titolo, il film compone il ritratto di una città in rapida trasformazione, in cui coesistono vecchi e nuovi valori e istituzioni.*

Una coscienza repressa ed inarticolata deve sempre spostare l'oggetto della sua rabbia e Jean-Baptiste può sfogarsi soltanto nella birreria e nel difendere, in una parodia inconscia della pubblicità televisiva, la marca della birra da lui preferita. Non può neanche difendersi dalla sua tormentatrice Patrizia, tranne che, alla fine, con un fiore di plastica che la spruzza d'acqua: l'inizio di una liberazione?
Segue nella biografia di Jean-Pierre Lefebvre una fitta serie di film significativi: Il ne faut pas mourir pour ça *(1966),* Mon amie Pierrette *(1967),* Jusqu'au coeur *(1968),* La chambre blanche *(1969),* Q-Bec My Love *(1969),* Les maudits sauvages *(1970),* Ultimatum *(1971-72) e* On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire *(1973) fino a* Les dernières fiançailles *(1973).*
Quest'ultimo film è parso costituire un momento di rottura nell'itinerario di Lefebvre, un ripiegamento su forme di intimismo appena velato d'ironia. La storia dei due vecchi coniugi campagnoli a cui la guerra ha portato via il figlio, e che nel legame con la terra, nella ripetizione quasi rituale di gesti semplici e quotidiani affermano la validità di valori ormai tramontati, quelli di una generazione esclusa dalla "rivoluzione tranquilla", ha l'apparenza di un idillio pastorale. Ma nella sequenza finale, della quieta morte dei due vecchi, che si accommiatano dal mondo uno dopo l'altro assisi sulle loro poltrone a dondolo, c'è l'indicazione delle intenzioni, dello stile e del metodo di Jean-Pierre Lefebvre. Al patetico idillio pastorale succede una serie di "images d'Epinal", con due angioletti che s'introducono dai margini dell'inquadratura per portar via i due vecchi; i quali pertanto vengono assunti a elementi di quell'iconografia religiosa e popolare che ha educato la loro generazione e formato i loro ideali. Con delicato equilibrio il regista inquadra ironicamente il suo racconto, e mentre consegna al paradiso una generazione idealizzata secondo una tipica iconografia, al tempo stesso ci dichiara che essa resterà priva di eredi, avulsa dalla realtà della storia.
Con L'amour blessé *(1975) Lefebvre rivolge nuovamente la sua attenzione alla città moderna, la città che rappresenta il "global village", dove i mass-media sono strumenti di alienazione ed espressione di solitudine.*

Jusqu'au coeur di Jean-Pierre Lefebvre

Il film, girato in 35 mm. (cosa inconsueta per Lefebvre) e a colori, restringe l'azione in un solo appartamento e in una sola persona: racconta una sera della vita di un'operaia separata dal marito, che vive sola in un piccolo appartamento, sfoglia giornali scandalistici, ascolta la radio. E' una "linea aperta" dove gli ascoltatori, soprattutto donne, raccontano le loro vicende, la loro tristezza, solitudine e angoscia e ricevono dal moderatore-animatore consigli blandamente reazionari, maschilisti, ipocriti, e il tutto è punteggiato da una pubblicità martellante che trasmette valori di violenza e di sesso che sono in contrasto apparente ma in segreta armonia con il volgare perbenismo del moderatore.
Ascoltando le voci angosciate delle donne e le risposte melliflue e falsamente rassicuranti del moderatore, la donna prende coscienza della propria angoscia e, a sua volta, telefona alla stazione radio. Incontra, come era prevedibile, un muro di incomprensione. Inoltre il marito, chiamato in causa da ciò che lei racconta, telefona alla donna minacciandola. Terrorizzata, lei si barrica in casa. Sente i rumori della vita soltanto attraverso le pareti: l'acqua dei bagni che scorre, una lite violenta tra un ubriacone e la sua donna e poi il loro fare l'amore, violento e volgare, che sancisce la loro riconciliazione. Finalmente, ascoltando, la donna sola rimane nel letto, sdraiata, gli occhi grandi aperti.
Questo racconto dello scacco individuale nella vita di una donna si inquadra in una riflessione sui mass-media e sulla grande città. Lo stile stesso del film è una riflessione critica sul cinema: in effetti, l'uso del grande schermo, del colore, del 35 mm., in un ambiente chiuso e clau-

strofobico, dove non c'è che poco movimento e dove non c'è che un solo personaggio, serve, con la staticità delle immagini, non soltanto a concentrare l'attenzione dello spettatore sui dettagli del quotidiano e del vissuto della protagonista, ma anche a stimolare una riflessione critica sul potere espressivo e persuasivo dell'immagine cinematografica stessa. Inoltre il racconto è inquadrato, all'inizio e alla fine, da due lunghissimi "travelling", nelle strade notturne, bagnate di luce e di pioggia, della città di Montreal. La musica che accompagna queste immagini della città notturna è la musica di apertura della trasmissione che la donna ascolta («Confidences de Nuit») ma allude anche a un certo cinema americano degli anni 30 e 40 e all'immagine mistificata e misteriosa che offriva della città moderna, vista come luogo d'avventure e non come inferno di banalità.

Contemporaneamente con L'amour blessé Lefebvre ha scritto un libro sul problema dei mass media — «Les machines à effacer le temps» — e ha accompagnato il lancio del film in un "circuito alternativo" con una serie di conferenze e di discussioni sulla stessa tematica. Il circuito alternativo, creato recentemente, si chiama "le Nouveau Réseau", ed è, in certo senso, un'estensione dell'azione critica iniziata con il film e il libro: è uno sforzo di creare una rete di distribuzione tramite la quale la società del Québec può parlare e comunicare con se stessa per definire e sviluppare la propria esperienza collettiva.

Nel 1976, durante uno sciopero che ha bloccato quasi tutta la produzione cinematografica nel Québec, Jean-Pierre Lefebvre ha realizzato una coproduzione franco-canadese che è stata girata completamente in Francia: Le vieux pays où Rimbaud est mort. Anche di questo film — che riprende il filo dell'esistenza del protagonista di Il ne faut pas mourir pour ça di dieci anni prima, narrando il primo incontro con una Francia, reale e mitica, di quebechese nipote d'immigrati alla ricerca di un'identità culturale — «Bianco e Nero» ha già parlato nello scorso fascicolo.

Ma intanto Lefebvre ha proseguito la sua intensa attività e ha realizzato un film pedagogico e critico, ad uso dell'università nella quale tiene delle lezioni, sul linguaggio cinematografico. S'intitola Le gars des vues e tende a spronare lo studente a smontare i meccanismi di diversi modelli stilistici cinematografici e a smascherare i motivi psicoanalitici, sociali ed ideologici per cui sono utilizzati, portando lo studente non soltanto ad una riflessione critica sul cinema ma anche ad un esame dei suoi propri meccanismi di "lettura" del cinema.

Nuovi progetti di Lefebvre già in fase di elaborazione sono Avoir 16 ans, che racconta la storia di un ragazzo che si trova suo malgrado immischiato in un episodio di vandalismo e viene arrestato, giudicato e inviato da uno psichiatra e Auto-biographie, un film in cui una serie di automobili raccontano le vite dei loro ex-proprietari.

Un altro regista importante del Québec è Gilles Carle, conosciuto in Europa forse soprattutto per La vraie nature de Bernadette (1971) che racconta gli sforzi di una ragazza per sfuggire alle tirannie della città e di ritrovare una vita semplice e libera nella campagna. La sensibilità di Carle è complessa, brillantemente visuale, innamorata dell'artificio e dell'illu-

La vraie nature de Bernadette di Gilles Carles

sione, permeata da un raffinato e perverso erotismo. La mort d'un bûcheron *(1972), per esempio, è una ricerca allegorica delle origini, storiche, mitiche e persino economiche, del personaggio centrale, Maria Chapdelaine, e quindi delle origini della società che ella rappresenta. Centrato sull'industria della carta, il film crea, metaforicamente, un modello complesso che riflette i molti livelli di alienazione, sessuale, economica e culturale, che sono il risultato della posizione del Québec come società e cultura "colonizzata".*

In La tête de Normand St. Onge *(1975) Carle ha di nuovo voluto riflettere certe forme di alienazione, sociale e sessuali, nella figura di una donna, incarnandole anche in un insieme di fantasie erotiche sontuose e riccamente simboliche, che preludono alla pazzia finale della protagonista. Durante il 1976 Gilles Carle ha preparato un film dal titolo* Exit *che a tutt'oggi è rimasto irrealizzato. Nel 1977 Gilles Carle è passato volontariamente all'"underground" e ha girato in nove giorni e per 60.000 dollari un film in 16mm. e bianco e nero:* L'ange et la femme. *E' un'opera allegorica centrata sulla figura di una donna che viene uccisa da un gruppo di gangsters, riportata a vita da un eremita-musicista, e, essendo senza memoria e senza identità, plasmata e iniziata all'amore da questo pigmalione. Ma poi lei decide di rientrare nella città (vista come luogo del male), per recuperare e rivivere il proprio passato, e quindi la sua morte, ma questa volta, sembra, definitivamente. Il film, piú tardi "gonfiato" in 35mm., ha immagini e sequenze di grande bellezza, ma Carle è stato accusato di "involuzione" e di "feticismo", di aver abbandonato le sue tematiche sociali per un mondo ristretto di ossessioni private. In ogni caso, per il momento Carle ha scelto di ripiegare su se stesso per leggere e per scrivere, e in effetti in questi mesi sta scrivendo molto.*

Il giovane regista André Forcier, conosciuto in Canada per Bar Salon *(1973) e per* L'eau chaude l'eau frette *(1976), sta preparando un film con il titolo provvisorio di* L'actrice *che sarà l'analisi dell'amicizia fra due ragazze, una che fa da ladra per suo padre, una che, piú "borghese", si fa certe idee "letterarie" sulla strana vita nelle strade condotta dalla piccola ladra, e cerca di parteciparvi.*

Don Shebib, di Toronto, che si interessa soprattutto a crisi di identità e di "virilità" nei suoi personaggi maschili, ha fatto recentemente due film in cui traccia dei ritratti psicologici precisi e sensibili. Between Friends, *uno dei migliori film di Shebib, racconta la nostalgia di due amici per la loro prima giovinezza come "surfers" sulle spiagge della California e la loro sconfitta quando cercano di derubare una miniera nel paesaggio gelido e grigio del nord dell'Ontario.* Second Wind *(1976) narra l'esperienza di un giovane e brillante professionista che, mettendo in crisi lavoro e moglie, supera una sua crisi di identità applicandosi a vincere una gara sportiva. Nel 1977 Shebib ha fatto un film per la televisione,* Fighting Men, *in cui due militari, uno francofono e l'altro anglofono, si trovano soli ed isolati nella foresta del Nord al seguito di un incidente aereo. E' il momento della vittoria del partito quebechese alle elezioni del 15 Novembre 1976 e nei due uomini, che possono seguire gli avvenimenti attraverso una radio, le tensioni "razziali" e culturali si sovrappongono a quelle psicologiche in una prova di forza e di "virilità" culturale quanto personale.*

L'ange et la femme di Gilles Carle ▶

Allan King è un regista che ha fatto con grande discrezione la cronaca della disintegrazione della cultura dominante, protestante ed anglosassone, del Canada inglese.
Il metodo di King è stato insolito: un misto di documentario e di finzione. Egli fotografava persone vere in situazioni vere, ma modellava la situazione stessa per ricavarne una struttura drammatica e rivelatrice. In Running Away Backwards *(1964), per esempio, egli studiava un gruppo di canadesi in "esilio" ad Ibiza che con puerilità e confusione di valori stava cercando di trovare un modo di vivere "alternativo", fuori degli schematismi consumistici e moralistici della società canadese. In* Warrendale *(1967), forse il più famoso, King studiava i rapporti intimi, violenti e contrastanti, dentro una clinica per ragazzi handicappati, clinica dove tutti vivono insieme, malati e medici, e che si trova in una casa di uno dei sobborghi informi e senza identità della città di Toronto. In* A Married Couple *(1969) King ha fatto l'anatomia dei conflitti e della tenerezza all'interno di una giovane coppia.* Come On Children *(1973) è un altro studio su un gruppo di giovani ai margini di una società che non offre valori validi con cui strutturare o creare le loro vite. Dopo* Come On Children *King ha lavorato per la televisione, saldandosi sempre più con opere narrative, ma sperimentando sempre con le possibilità drammatiche della realtà e le implicazioni documentariste della finzione.*
Con il recente Who Has Seen the Wind *(1977), adattato dal romanzo omonimo di W.O. Michell dalla moglie di King, Patricia Watson, King ha creato un film puramente drammatico: è la ricostruzione della vita di un piccolo villaggio nell'ovest del Canada e rappresenta la presa di coscienza di un ragazzo che si rende conto lentamente della società intorno a lui, della natura, della morte, dell'amicizia e dell'amore. Anche qui l'interesse di King è rivolto agli "outsiders": importante nella presa di coscienza del ragazzo sono un vecchio ubriacone e mistico che produce alcoolici illegalmente al margine del villaggio, e un ragazzo selvaggio, quasi muto, che, con la sua forza e il suo istinto, porta con lui qualcosa della potenza e della saggezza della natura.*
Un'altra rievocazione della vita nell'ovest degli anni trenta è Why Shoot the Teacher *(1976) diretto da Silvio Narizzano, un film molto bello e molto popolare in Canada, che narra, in vena tragicomica, l'incontro fra un giovane insegnante, di origine borghese e cittadina, e la società e il paesaggio duro e crudo dell'ovest rurale, oppresso dalla crisi economica degli anni trenta.*
Questo quadro del cinema canadese e della sua situazione in questo momento non può dirsi completo; ma intende solo fornire una prima idea delle ricchezze, delle promesse, e anche dei pericoli e limiti, contenuti in questo giovane cinema.

I FILM

ACTAS DE MARUSIA (Actas de Marusia - Storia di un massacro)
r.:Miguel Littin - **o.**: Messico, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a pag. 141 :

Quando si dicono i corsi e i ricorsi. In quell'immenso continente che per comodità fraseologica chiamiamo America Latina, il boliviano Jorge Sanjinés gira in patria *Sangre de condor* (1969) e *El coraje del pueblo* (1971), poi il "putsch" di Banzer lo obbliga in esilio e *El enemigo principal* deve andare a realizzarlo in Perú. Non diversamente il cileno Miguel Littin, classe 1942, firma sotto Allende due film, *El chacal de Nahueltoro* (1969, la storia di un figlio del *desarrajo* filtrata con occhi magico-antropologici) e il piú noto *La tierra prometida* (1973), poi deve trovar scampo — e in molti tememmo per la sua sorte — nel Messico di Echevarria per dar vita a questo *Actas de Marusia* che un colpevole ritardo distributivo ha presentato sugli schermi italiani — e male — troppo in ritardo rispetto alla sua data di nascita.

Data di nascita che, una volta tanto, è doppiamente importante: non solo perché *Actas de Marusia* è un film di battaglia, un "pamphlet" amaro e vibrante che non va perduto nel corso del tempo, ma soprattutto perché si tratta di una pellicola — impossibile non accorgesene — che parla a nuora perché suocera intenda. Indignato e piagato — nel cuore e nel fisico — dal golpe fascista di Pinochet, Littin sentí infatti il bisogno, non appena libero, di sciogliere un doloroso atto d'accusa contro i militari che abbatterono la democrazia nel suo paese e contro le palesi o sotterranee connivenze internazionali che permisero quell'insulto alla libertà. Il tutto, però, senza raccontare direttamente il tragico e manovrato sciopero degli autotrasportatori, l'ambiguo comportamento di Frei, l'assalto alla Moneda dell'11 settembre, bensí rivolgendosi alla mediazione della metafora — Brecht docet — che tracciasse un quadro del '73 parlando, o fingendo di parlare, di sessant'anni prima.

Marusia è una cittadina cilena le cui miniere di salnitro, gioia e dolore, sono controllate dallo strapotere economico nordamericano. E' il 1907, e vi scoppia una violenta ribellione contro

la compagnia che controlla lo sfruttamento dei cospicui giacimenti. Si inizia con l'omicidio di un "sovrastante" tolto di mezzo dai minatori per la sua efferata crudeltà, si continua con la repressione, ma il focolaio è difficile a spegnersi, via via che la rivolta cresce e i lavoratori prendono a organizzarsi (vi è un profondo dissidio tra il sindacalista Gregorio e il "moderato" Soto), finché l'esercito non ricorre ai mezzi piú sanguinosi, alle torture piú efferate fin sull'orlo della guerra civile: ma né stragi, né fucilazioni in massa riusciranno a spegnere l'entusiasmo rivoluzionario del popolo, finalmente consapevole della propria forza e dei propri sacrosanti diritti.
Da Marusia a Santiago, sessant'anni passano senza soluzione di continuità. Soltanto un cieco non vedrebbe nella cittadina mineraria dipinta da Littin l'intero Cile: e i capitalisti sono gli stessi ieri e oggi (la compagnia di sfruttamento come la ITT), i loro lacché in divisa gli stessi ieri e oggi (l'esercito "regolare" nel 1907, i militari di Pinochet nel '73); e la carneficina in miniera ci riporta alle fucilazioni in massa nello stadio di Santiago, cosí come ce le hanno raccontate i pochi fortunati superstiti.
In apparenza, Miguel Littin sembra accantonare per un attimo la vibrante epica, un po' macabra, che sembrava accostarlo, nei suoi film precedenti, piú alla vena sanguigna di un Glauber Rocha che non, come qui, a una poetica della rivoluzione saldamente ancorata ai maestri sovietici. In apparenza, dicevo: poiché tutto quel che può sembrare (e talvolta è) ridondanza descrittiva o, peggio, retorica populistica, è invece, a ben guardare, premeditata volontà di costruire, anche al cinema, un coloratissimo "murale" senza mezzetinte né sottintesi: e come non comprendere la rabbia e la passione di chi, in esilio, ritiene delittuoso «parlare d'alberi», «perché può significare tacere di fronte a innumerevoli infamie»? Come non applaudire anche a uno stile che si piega alle urgenze del momento, e non esige invece il contrario?
C'è, a questo proposito, un aneddoto un po' sbrigativo ma illuminante, riferito da Francesco Bolzoni nel suo ottimo volumetto «Il cinema di Allende». Dei quattro registi del cinema cileno assassinato, Aldo Francia (*Valparaiso, mi amor, Ya no basta con rezar*) si ritiene, con falsa modestia, «il meno dotato d'immaginazione»: degli altri, Helvio Soto (*Voto mas fusil*) lo definisce «il piú intelligente», Raul Ruiz (*Qué hacer?, Nadie dijo nada*) «il piú dotato» e Miguel Littin, *tout court*, «il piú impegnato di tutti». Detto cosí, sembrerebbe persino un supponente giudizio limitativo mentre non dovrebbe esserlo, a mio avviso: *Actas de Marusia*, con tutti i suoi difetti (se non addirittura proprio in virtú di questi "difetti") è un film importante e vitale, che non si vergogna di rispolverare la lezione di Ejzenštejn apparentandola a un personalissimo lirismo che è tutt'intero riconoscibile nelle pagine piú commosse e commoventi, sorrette dall'istrionesca capacità mimetica del nostro Gian Maria Volonté che riesce a nascondersi a meraviglia (al contrario delle effettivistiche ed esteriori musiche di Theodorakis) nel coro proletario dei minatori cileni, con la ruvida immediatezza che richiedeva questa "cronaca popolare".

Giorgio Polacco

LAS LARGAS VACACIONES DEL '36 (La lunga vacanza del '36)
r.: Jaime Camino - **o.**: Spagna, 1976
V. altri dati in "Bianco e Nero", 1976, nn. 7/8, p. 17

Questo film di Camino resterà probabilmente nella storia del cinema spagnolo come il primo, girato in Spagna, che, dopo quaranta anni, abbia rievocato in modo diretto la guerra civile da un punto di vista non franchista. E se è vero che oggi la cosa non appare piú cosí straordinaria dopo il ritorno della democrazia parlamentare, va ricordato che il progetto fu fatto quando il franchismo appariva ancor solido, no-

nostante la morte di Franco, e che la censura intervenne a piú riprese nella realizzazione.
A parte queste considerazioni, estranee al merito del film, bisogna osservare che l'interesse maggiore sta nel fatto che è un giovane regista, che non ha vissuto la tragedia della guerra, a occuparsi di questo momento della storia spagnola: un momento da cui anche oggi non è possibile prescindere, nonostante il desiderio di molti che preferirebbero non dover fare troppo presto i conti con gli errori e le illusioni di allora; ci sono troppi nodi irrisolti creatisi in quegli anni che condizionano ancora qualsiasi sviluppo democratico della Spagna d'oggi. Camino affronta questo tema dal punto di vista della borghesia, la piccola borghesia che in quegli anni fu presa in mezzo tra i grandi (nobiltà, agrari, grosso capitale, esercito e chiesa) da una parte e il proletariato dall'altra. E fu proprio la forza che, col suo atteggiamento passivo e pauroso, accettando il golpe dei generali o non aderendo alla rivoluzione dei contadini e degli operai, rese possibile la vittoria di Franco.
Il film di Camino ha il merito di indicare nettamente queste colpe e responsabilità della piccola borghesia. Ci mostra infatti proprio un ambiente tipico di commercianti, intellettuali e impiegati, che subisce la rivolta dei generali, la rivoluzione che vi si oppone e poi la lunga guerra in una piccola località di villeggiatura nei pressi di Barcellona. Gli operai e contadini rimangono infatti, anche se a tratti vi compaiono, nello sfondo de *Le lunghe vacanze del '36* e in definitiva spaventano e preoccupano i protagonisti del film, anche quando costoro, come nel caso del biologo, hanno simpatie di sinistra.
I nostri piccoli borghesi si preoccupano soprattutto di arrangiarsi, senza restare troppo bruciati dalla tragedia che li circonda, e tentano quindi di prolungare le vacanze dell'estate del '36 per tre lunghi anni. E'curioso come coloro che meno sono entusiasti di queste vacanze siano proprio i ragazzi che si schierano subito, affascinati, dalla parte della rivoluzione, e mal sopportano, in ogni caso, i timori, le prudenze, la vigliaccheria dei loro parenti, che non ostacolano le forze della repubblica, ma neppure denunciano i due cugini franchisti (grossi borghesi con la Hispano-Suiza) che riescono a salvarsi grazie alla loro protezione.
Il film, nonostante porti per la prima volta, dopo il '39, sugli schermi spagnoli la bandiera repubblicana, è profondamente pessimista: di operai e contadini — pare dire — del loro dramma, della loro guerra perduta ci occuperemo un'altra volta, ora vediamo come questa classe senza dignità ha tradito le proprie responsabilità. Persino quelli che si schierano con la repubblica e vanno a combattere al fronte, come Quique, e suo padre prima, muoiono e rimangono quindi come esempi senza seguaci. D'altra parte quale futuro senza speranze si annuncia per i ragazzini che sopravvivono! E questa coerenza pessimistica del film finisce forse con il coinvolgere anche lo spettatore e metterlo un po' a disagio.
Dietro al lavoro di Camino sta indubbiamente una lunga e attenta preparazione: non sono soltanto ricordi famigliari d'infanzia, ma è anche lo studio dei documenti, cine e fotografici, del tempo, dei resoconti, dei libri di memorie. Per molte inquadrature è possibile ricordare le foto originali che le hanno ispirate, si ritrovano frasi ed episodi di documenti e di libri. Forse, qualche volta, ci sono anche reminiscenze di film (soprattutto del cinema italiano), cui gioverebbe una rielaborazione piú vissuta. E infatti non è possibile, a volte, non avvertire un'impressione di freddezza, di costruzione senza sufficiente partecipazione.
Sono, questi ultimi, i problemi che vengono riproposti da ogni film storico e che sono particolarmente sensibili in quelli che si occupano del nostro passato piú prossimo. Come è possibile la ricostruzione di fatti che abbiamo vissuto, di personaggi che abbiamo conosciuto, di mode che abbiamo seguito e subíto? Com'è possibile dare cre-

dibilità a questa ricostruzione se non si riesce al tempo stesso a creare una nuova atmosfera in cui, al di là della verosomiglianza superficiale, conti la presenza artisticamente reinventata, di particolari essenziali e di episodi esemplari? Vien da pensare che in questo campo le sole indicazioni valide e convincenti sono quelle del Rossellini di *Roma città aperta* e *Paisà*, e dell'Anghelopulos de *La recita*; non certo le pretenziose ricerche di Cassenti in *L'affiche rouge* o di Bertolucci in *Novecento*.

Ma, per tornare a *Le lunghe vacanze del '36*, al di là di qualche squilibrio e di qualche momento in cui la rievocazione appare un po' artificiale, bisogna riconoscere a Camino di aver saputo mantenere il suo film su un tono sobrio e asciutto, senza cadere nei sentimentalismi o le commozioni troppo facili. Merito soprattutto della costruzione del racconto e di una singolare misura, che danno i loro frutti migliori proprio nel lungo disperato finale dove la sconfitta si impone senza grand guignol, ma senza alternative (e forse anche un po' senza spiegazioni), con le immagini dell'esodo a cui si sovrappongono poi, coi titoli di coda, quelle dei marocchini a cavallo che segnano il trionfo dei "nazionali". A questo risultato soddisfacente non è certo estranea la recitazione attenta, sempre un po' sottotono, della maggioranza degli interpreti, dai ragazzini ai buoni borghesi.

Paolo Gobetti

LEUTARI (I lautari)

r.: Emil Lotianu - o.: URSS, 1971

V. altri dati in questo fascicolo a p. 146

Drammaturgo, poeta e traduttore, il moldavo Emil Lotianu (1936) è autore che vorremmo conoscere meglio. *I lautari*, entrato in Italia con grande ritardo, suscita infatti una serie di interrogativi cui potrebbero dare risposta i suoi film precedenti, *Aspettateci all'alba* (1963), *Prati rossi* (1966), *Gli esordi* (1967), *Questo istante* (1970), e il successivo *Il campo degli zingari vola verso il cielo* (1976). Sarebbe intanto da accertare la tenuta di un'ispirazione che, legata al colore locale, sembra fervida e mossa ma che il distacco dalla cultura indigena potrebbe aver diluito nel brodino di un sentimentalismo descrittivo.

Piú esattamente *I lautari*, che dietro la maschera dell'omaggio nostalgico ai suonatori ambulanti di leuto nasconde una vibrante rivendicazione del ruolo dell'artista non irreggimentato, pone domande sul confronto fra cineasti e burocrati che, come sappiamo, nelle repubbliche piú lontane da Mosca si svolge in termini morbidi, ma di cui ci sfuggono le precise dimensioni. In attesa di saperne di piú, *I lautari* è un film di gradevole impatto spettacolare, orchestrato su schermo panoramico con un senso armonioso dei movimenti di macchina e un vivace intrecciarsi di temi all'interno di sequenze gremite di notizie.

Ambientato nel primo Novecento, rievoca la vita dei musicanti che spesso tramandandosi il mestiere di padre in figlio allietavano i villaggi della Bessarabia o ne accompagnavano le ore meste, accolti con simpatia nelle fiere popolari e nelle feste dei ricchi ma tenuti di razza inferiore rispetto a contadini e soldati, malvisti dai gendarmi, e considerati indegni di sepoltura nei camposanti. Raccontando di uno di loro, Toma Alistar, che nutrí un amore infelice per la gitana Lianka, rapita da giovane e poi sottrattagli, e che sino alla morte continuò a cercarla e rimpiangerla, Lotianu compie una doppia operazione: esalta quanto di anarchico potesse esservi in quell'opporre l'immaginazione randagia al disprezzo borghese per il *maudit* e all'ordine repressivo d'un impero che esigeva pesanti balzelli anche da tribú cui negava i diritti civili, e ripropone i valori di una cultura popolare fortemente caratterizzata dallo spirito d'indipendenza, dall'attaccamento alla terra e dall'accensione fantastica, lieviti d'un vivere avventuroso, intessuto di tene-

rezze struggenti e incontri rissosi. Mentre su ambedue i versanti il film merita attenzione, conoscendosi la diffidenza di Mosca per ogni soprassalto di nazionalità unito a una celebrazione dell'indisciplina creativa, a Lotianu va accreditato un bell'impeto di narratore elegiaco e un fresco senso del lirismo. Assorbendo il decorativo e il turistico in una messinscena umorosa tutta calda di affetti e di prospettiva visionaria, usa il montaggio delle melodie come la molla patetica di tutta la struttura, giustapposta a un governo dell'immagine che spinge ed allenta la concitazione figurativa con un ritmo ben dosato.
La repubblica della Moldavia (la piú piccola, dopo l'armena, delle repubbliche sovietiche, e la piú giovane nel panorama cinematografico perché soltanto da una ventina d'anni produce film) è una delle piú ricche di bellezze naturali e di tradizioni popolari in cui si mescolano le memorie e i costumi di romeni, zingari, ebrei, gran signori e miseri contadini. Lotianu ne è un cantore commosso, che resuscita quel mondo pittoresco con un gusto policromo della musica e della danza, chiamate a confortare la caducità della vita. Il film segue da vicino i modelli del western e piú in generale del cinema delle peripezie, ma Lotianu è anche un vigoroso ritrattista. Nell'ordine di un realismo con punte di magico muove Toma Alistar (Serghej Lunkevic) e la bella Lianka (Svetlana Toma) sposata a forza a un ricco zigano come i due poli di una dialettica esistenziale, fra l'autonomo inventarsi il destino e la sua forzosa accettazione, in cui si esprime anche il dramma di un popolo. Seppure sia arbitrario leggere nel film un parallelo fra gli anni in cui il paese soffriva il tallone zarista e austro-ungarico e quelli del dominio sovietico, l'amore per la piccola patria che vi serpeggia ha un risalto non eludibile. Il Toma Alistar che, nonostante si sia arricchito suonando nella capitale, preferisce tornare alla sua terra, probabilmente contiene anche la scelta di un cineasta, mentre nell'erotismo di scene in cui gli amanti fustigati soffrono e si desiderano va intravista una di quelle sfide all'ideologia, in nome dell'assoluto naturale, che il cinema sovietico ci ha abituati a indovinare fra le pieghe. Aiutando l'incanto degli scorci paesistici e lo spasimo delle canzoni, il recupero dei sentimenti romantici si colora cosí d'una vitalità che racchiude nell'andare del carro sgangherato su cui viaggiano Toma Alistar e i suoi facinorosi compagni il senso di una favolosa ballata.

Giovanni Grazzini

DIE MARQUISE VON O... (La marchesa von...)

r.: Eric Rohmer - **o.**: Germania Occ.-Francia, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 146

Al di fuori del discorso ormai un poco stantío sui rapporti fra cinema e letteratura, ma anche, se si vuole, all'interno di quel discorso nel senso che il problema della visualizzazione della parola e della verbalizzazione dell'immagine è e rimane centrale nell'opera di Eric Rohmer, un film come *La marchesa von...*, fedelmente costruito sul racconto omonimo di Heinrich von Kleist, pone una serie di questioni che vanno affrontate per meglio comprendere non soltanto il valore e l'importanza (e la modernità) del film stesso, ma anche la poetica dell'autore e il significato della sua lunga e coerente battaglia per un cinema d'idee, letterario e filosofico, calato integralmente nella "materialità" della rappresentazione filmica, cioè non mai prevaricatore rispetto a un cinema "di fatti".
L'aspetto del film che balza immediatamente all'occhio dello spettatore, e che è stato sottolineato dalla critica e valutato positivamente come indice di fedeltà e di umiltà, è la strettissima aderenza al testo, la pressoché esatta corrispondenza fra le immagini e i luoghi e gli ambienti descritti nel racconto, fra il comportamento dei personaggi sullo schermo e sulla pagina, fra i dialoghi parlati e quelli scritti. Che è poi ciò che si era prefisso Rohmer e

che aveva dichiarato a tutte lettere nella presentazione del film: «Suivre, mot à mot, le texte de Kleist, tel a été le principe directeur de notre adaptation». Tale principio non va inteso come un tentativo di ricostruzione archeologica, di restauro d'un testo che oggi potrebbe avere perduto, per il lettore, una parte del fascino originale e del suo spessore culturale: il film è e vuole essere qualcosa di diverso, e non può essere semplicemente ridotto, come è stato fatto, a una "messa in scena" raffinata e storicamente esatta d'un'opera letteraria, quasi fosse, quest'ultima, già nata per essere trasposta in immagini.
Quest'interpretazione parziale e sostanzialmente fuorviante nasce probabilmente da una prassi critica che ha sempre privilegiato il testo letterario, spesso non riuscendo a scorgere la vera natura estetica del passaggio dalla pagina allo schermo, riducendo il lavoro della cinecamera al corrispettivo tecnologico delle indicazioni verbali d'un regista teatrale, come se lo schermo non fosse altro che la riproduzione bidimensionale d'uno spettacolo teatrale, e i personaggi che vi agiscono l'immagine speculare degli attori su un palcoscenico. E se questa interpretazione riduttiva nasce anche da un'altra dichiarazione di Rohmer, per il quale «il n'est pas interdit de penser que, dans certains cas, la mise en scène cinématographique peut nettoyer l'oeuvre classique du vernis dont l'âge l'a recouvert et que ce décapage lui rendra, comme aux tableaux des musées, ses vrais couleurs», occorre tener presente che questo lavoro di "pulitura", ben diverso dalla rappresentazione "attuale" d'un testo del teatro classico su un normale palcoscenico teatrale, investe direttamente la natura della regia cinematografica, i modi e le forme della creazione delle immagini, la vera sostanza artistica di un'opera che vive ormai nella sua totale autonomia espressiva. L'umiltà di Rohmer nell'accostarsi al racconto di Kleist, e le sue dichiarazioni in proposito, non vanno intese come chiavi di lettura del film né come indicazioni di poetica, tutt'al piú come disposizione dello spirito, come atteggiamento culturale. Se di poetica si vuol parlare, allora è piú giusto rifarsi a un'altra dichiarazione del regista, e cioè: «Nous aimerions, par ce travail sur un texte classique, essayer de peindre le monde d'autrefois, avec le même souci du détail que nous avons eu dans nos "Contes moraux" à l'égard du monde d'aujourd'hui».
Rohmer, in altre parole, prosegue il suo cammino d'indagatore del costume, di "moralista", e di sottile descrittore di situazioni psicologiche, in cui il comportamento dell'individuo è visto sia in rapporto all'ambiente sia tenendo conto dei conflitti di coscienza, cammino che aveva percorso nel decennio 1963-73 quando ha realizzato i sei film raggruppati dallo stesso Rohmer sotto il titolo generale di «Contes moraux». Ciò significa che, al dilà del riferimento esplicito e puntualissimo a Kleist, è soprattutto ai film precedenti di Rohmer che occorre richiamarsi, alla sua indagine comportamentale, condotta con rigore d'osservazione e approfondimento tematico, attraverso uno stile esemplare per asciuttezza d'eloquio e precisione ambientale, stile che si ritrova tal quale in questa *Marchesa von...*, in cui la cura dell'ambientazione non è certo maggiore di quella dei film precedenti.
Si sa che il racconto di Kleist, pubblicato nel 1808, narra l'avventura d'una giovane vedova aristocratica, ingravidata a sua insaputa da un ufficiale russo, nel corso delle operazioni militari dell'esercito di Suvorov nell'Italia settentrionale durante la campagna del 1799. Questa gravidanza misteriosa provoca una reazione violenta presso i familiari della vedova — padre, madre, fratello — che non credono all'ingenuità della giovane e la scacciano di casa, per salvaguardare l'onore della casata. Solo attraverso un annuncio sulle gazzette, in cui si chiede al seduttore di presentarsi e di sposarla, la marchesa von O... può dimostrare la sua innocenza, e il nodo drammatico si scioglie, tra le altre piccole traver-

sie, con il ristabilimento dell'ordine "aristocratico". Questo percorso narrativo, che non disdegna l'attesa, il colpo di scena, il conflitto violento, ma che preferisce addolcirsi nella contemplazione dei fatti e dei comportamenti individuali, lasciando in penombra lo sfondo storico e centrando l'attenzione sui rapporti fra i personaggi, è stato seguito — come si è detto — scrupolosamente da Rohmer, il quale vi ha visto una struttura per molti aspetti simile a quella dei suoi "racconti morali", che a quello di Kleist sono avvicinabili sul piano della narrazione e su quello del tema trattato, che è appunto una "moralità".
La storia della marchesa von O... assume quindi anche la funzione di pretesto per una morale che vuol mettere in rilievo non soltanto i conflitti di coscienza e le reazioni dell'individuo ai casi della vita o alle convenzioni sociali, ma — per dilatazione semantica — anche i fondamenti della convivenza comunitaria, i sottili legami che uniscono il singolo alla collettività, tanto sul piano del comportamento, del costume, del linguaggio, quanto su quello delle idee. Sicché, come già negli altri film di Rohmer, lo studio della moralità dell'individuo diventa, per accumulazione di materiale d'osservazione, lo studio dell'ideologia dominante. I personaggi si muovono all'interno di precise regole di comportamento, attenendosi nei modi, nelle parole, negli atteggiamenti, alla convenzione imposta e accettata, ma al tempo stesso ne rivelano le contraddizioni, ne sottolineano la fragilità umana e sociale.
Fuori dall'attualità, che era stata lo sfondo ambientale consueto delle opere precedenti di Rohmer, immersi in una società conchiusa, storicamente determinata, lontana le mille miglia dai conflitti esistenziali contemporanei e dalle loro motivazioni sociali e ideologiche, i personaggi della *Marchesa von ...* si muovono in una dimensione temporale e spaziale che li pone, immediatamente, come su un piedistallo. Ma questa "museificazione" del loro carattere non soltanto non si riduce a quel restauro di cui s'è detto, a quella necessaria ripulitura per far splendere meglio i loro colori, ma consente anche e in primo luogo una piú attenta e approfondita osservazione (e rappresentazione) del loro comportamento. Come se la distanza storica e l'accentuato distacco dall'attualità — nei costumi, nei dialoghi, negli atteggiamenti — favorisse, piú e meglio dell'immersione nel presente dei personaggi degli altri film di Rohmer, la loro individuazione critica. E poiché essi escono di continuo dal loro "museo", non appaiono come esseri umani, le cui passioni ci toccano profondamente, l'analisi della loro moralità e ideologia non rimane su un livello puramente astratto, intellettualistico, ma si cala nel vivo di una realtà che, per trasposizione dallo schermo allo spettatore, appare attuale, coinvolgente, problematica.
E poiché, come giustamente ha osservato lo stesso Rohmer, «non seulement les moeurs, mais les manières mêmes de l'époque rendent plausible une histoire qui ne peut se passer que dans un monde où la fogue des sentiments et l'hyperbole de leur expression s'allient à la raideur des convenances mondaines», l'apparente esagerazione del gioco degli attori, la classicità dei dialoghi, l'anacronismo di certe situazioni, costituiscono proprio gli elementi formali indispensabili sia per comprendere appieno la natura del conflitto drammatico e i suoi risvolti morali e ideologici, sia per ampliare l'analisi sino a coinvolgere le strutture stesse della società, quella settecentesca come l'odierna, nei suoi connotati borghesi-capitalistici. Tanto che sono le ferree leggi sociali, la rigida divisione delle classi, il linguaggio, il costume e il comportamento come manifestazioni esterne del potere politico ed economico, a determinare non soltanto i rapporti interpersonali e le reazioni del sentimento e della volontà dei singoli, ma anche lo svolgersi stesso della storia, la sua "necessità" emblematica.
In un universo perfetto, esteticamente ed eticamente conchiuso sulla base di una serie di convenzioni sociali assun-

te e vissute come leggi divine, astoriche, eterne, la trasgressione (anche involontaria) non può che assumere il significato d'una rivoluzione, d'un radicale sovvertimento dei valori. Il comportamento della marchesa von O... acquista questo significato proprio perché quell'universo è presentato sullo schermo nella sua perfezione e astoricità. E non basta il finale rappacificatore e il ritorno all'ordine apparentemente sovvertito a cancellare la trasgressione e piú ancora l'incrinatura irreparabile che quella trasgressione ha inferto alla struttura adamantina della società aristocratica. E' attraverso questa incrinatura che passa, quasi impercettibile, l'analisi critica di Rohmer, il suo rigoroso discorso "moralistico", ed è questa analisi quasi scientifica che ci consente di superare lo splendore delle immagini e la fedeltà alt testo di Kleist ed entrare in diretto contatto con una realtà che è anche la nostra.
Rohmer è artista troppo "classico" per forzare i cardini d'una costruzione filmica che vuole essere "classica"e spalancare le porte verso un'attualizzazione del tema, che ne avrebbe compromesso certamente l'assunto. Il suo film va visto proprio come la rappresentazione cinematografica, attenta e precisa, d'un testo letterario inalterabile e, già in partenza, non attualizzabile. Purché questa rappresentazione non sia intesa come una replica, sia pure culturalmente raffinata e artisticamente pregevole. *La marchesa von...* di Rohmer, in questa luce, non ha piú nulla da spartire con «La marchesa von O...» di Kleist: sono due testi storicamente legati a società e culture differenti, ambedue attenti alla descrizione puntuale d'un ambiente e all'osservazione distaccata di diversi comportamenti individuali e collettivi. A distanza di oltre un secolo e mezzo, Rohmer ha naturalmente altre cose da dire, vuole attirare l'attenzione dello spettatore su un conflitto di coscienza che non può piú risolversi soltanto all'interno d'una società senza conflitti; ed è la conflittualità contemporanea, la lotta di classe, la crisi della società borghese, a costituire lo sfondo reale dell'avventura della marchesa, anche se, da un lato, Rohmer si guarda ben bene dal banalizzare il testo aggiungendovi il sia pur minimo accenno all'oggi, e dall'altro lascia totalmente libero lo spettatore di porsi i quesiti e darsi le risposte. Come sempre aveva fatto nei suoi eccellenti «Contes moraux».

Gianni Rondolino

PHASE IV (Fase IV: distruzione terra)
r.: Saul Bass - **o.:** Gran Bretagna, 1973
V. altri dati in questo fascicolo a p. 148

La pubblicità del produttore e del distributore lo definisce un "thriller" ecologico; i critici e il pubblico lo hanno classificato piú genericamente — ma in sostanza con piú esattezza — un originale film di fantascienza. In piú di un caso si è fatto riferimento a *2001: Odissea nello spazio* per sottolineare come *Phase IV* presenti una eccellente qualità di effetti speciali, paragonabile appunto alla superproduzione di Kubrick. Forse non si è messo a sufficienza in rilievo che tra i due film vi è un abisso quanto a costi di produzione. *Phase IV*, in confronto all'altro, è un filmetto a basso costo e deve la qualità dei suoi effetti speciali all'uso intelligente anche se disinvolto delle tecniche di cinematografia scientifica. C'è un altro film che merita di essere comparato a *Phase IV* per una similarità "ideologica" come filone fantascientifico, ed è *Il pianeta delle scimmie*. Entrambi i film citati sono tra i rari esempi di "science-fiction" cinematografica che hanno avuto successo in Italia. Anche per *Phase IV*, malgrado la sua uscita sugli schermi di casa nostra abbia coinciso con il piú grave crollo mai verificatosi nelle frequenze di pubblico, i primi dati sugli incassi parlano di un certo successo. Se il risultato economico del film è buono anche all'estero e nel paese d'origine, dovremo aspettarci da Hol-

lywood, come per *Il pianeta delle scimmie*, tutta una serie di epigoni dal prototipo.
In effetti, la cosa sembra quasi prevista: nel racconto del film ci si presentano solo le prime tre fasi dell'attacco delle formiche all'ambiente umano sulla terra. La fase IV è minacciosamente, ma non del tutto, annunciata alla fine, lasciando in sospeso il destino dell'umanità. Restiamo dunque in attesa.
Il film ha praticamente tre personaggi (due scienziati e una ragazza) e un deuteragonista, costituito dalla miriade organizzata e intelligente delle formiche che a seguito di una mutazione biologica non meglio specificata né motivata cominciano — in un deserto dell'Arizona — l'assalto alla cività umana per imporre la loro.
I due scienziati rappresentano posizioni diverse. L'anziano biologo, di fronte alla minaccia sempre piú grave, vorrebbe usare le armi della distruzione fisico-chimica ma se le vede ritorcere contro dai successivi adeguamenti delle formiche che insidiano la supremazia dell'uomo e finisce per impazzirne. Il giovane cibernetico, invece, cerca di "capire" il nemico, tenta di entrare in comunicazione con il "centro" di intelligenza delle formiche e — pur vinto e inconsapevole — sembra almeno in parte riuscire nell'intento! La ragazza è soltanto un puro espediente drammaturgico e serve ad innescare il suggestivo risvolto finale per cui lei e il giovane matematico, strumentalizzati dalla centrale lungimirante delle formiche, potrebbero diventare la prima prolifica coppia umana al servizio degli insetti intelligenti che vogliono imporsi sulla terra.
Come possiamo dedurre da questo accenno alla trama, il film segue alcuni canoni produttivi di certa fantascienza cinematografica: pochi personaggi e in pratica un solo ambiente, nessuna tematica sessuale né storia d'amore nemmeno come filone secondario dell'intreccio.
Appaiono interessanti la proposizione del problema del rapporto scienza-uomo, estrinsecato nelle due posizioni degli scienziati protagonisti, e la rappresentazione della ricerca di un linguaggio, di un codice per comunicare con gli "altri", in questo caso con l'intelligenza delle formiche. Come dire la postulazione dell'esigenza per l'uomo di avere con la natura un confronto, anche perché nello scontro sarebbe soccombente. Al tutto, come spesso accade nella fantascienza, si può anche sovrapporre una chiave di lettura politica o sociologica.
Phase IV segna il significativo esordio nella regia di un lungometraggio a soggetto di Saul Bass, già noto come realizzatore di titoli e effetti speciali di film altrui (i grafismi dei titoli di *L'uomo dal braccio d'oro*, di *Carmen Jones*, ecc.) ma anche per un cortometraggio premiato con l'Oscar. I suoi precedenti tecnico-artistici si fanno sentire qua e là nel film per alcuni effetti e virtuosismi luministici, per l'uso deformante di obiettivi a lunga focale, per l'inserimento di alcune immagini naturalistiche riprese con tecniche speciali di uso scientifico. Al di là di questo, c'è il discorso sulle formiche e le numerose sequenze che le vedono protagoniste. Qui, oltre a Bass, va citato il realizzatore tecnico di queste riprese, Ken Middleham, capo del laboratorio fotografico dell'Università di California a Riverside. Già noto per riprese scientifiche sia fotografiche che cinematografiche, Middleham è uno dei tecnici che hanno collaborato alla realizzazione di *La cronaca di Hellstrom*: un film (distribuito anche in Italia ma senza successo) che vinse un Oscar come documentario ma in effetti è un lungometraggio sulla natura con elementi narrativi e con una tesi che forza in chiave fantastica una ipotesi scientifica sulla futura prevalenza del mondo degli insetti sull'uomo.
In certo senso la preparazione tecnica e i precedenti di Middleham hanno condizionato il regista Saul Bass, anche perché la qualità fotografica e la struttura di montaggio delle sequenze sulle formiche, mantenendo una loro omogeneità e compattezza autonome, quasi a contrapporsi al resto del

film, hanno imposto limiti positivi ai pericolosi scivoloni (tipici di tanto cinema fantascientifico e purtroppo anche naturalistico) nell'antropomorfismo e nella deformazione abnorme. Purtroppo, le esigenze della dinamica dello spettacolo cinematografico hanno impedito che le piú significative tra le sequenze fossero presentate in chiave scintifica, cioè fornendo allo spettatore alcuni parametri di valutazione e di interpretazione della qualità delle immagini: i fattori di ingrandimento della macrofotografia, la condensazione e il rallentamento del tempo reale ottenuti con le riprese intervallate e con le cineprese ad alta velocità. Naturalmente c'è anche qualche americanata, come il poco chiaro e sommario tentativo di "vedere" attraverso. l'ottica multilenticolare dell'occhio di una formica.

Virgilio Tosi

I LIBRI

CHRISTIAN METZ: «Le signifiant imaginaire: psychoanalyse et cinéma» - Paris, Union Générale d'Editions, 1977, in 16°, pagg. 373, s.i.p.

La vicenda dei rapporti tra psicanalisi e cinema è da sempre una vicenda accidentata, per lo piú segnata dalla casualità di interventi marginali o del tutto generici. Da qualche tempo tuttavia la relativa centralità che la psicanalisi è andata assumendo nell'ambito delle scienze dell'uomo, e soprattutto il suo ruolo indiscutibile nell'analisi del fatto significativo e la sua complementarità alla linguistica nella comprensione dei processi primario e secondario, hanno finito con lo spingere la riflessione sul cinema ad integrare nel proprio orizzonte teorico il discorso psicoanalitico. Il piú autentico interprete di questa necessità è Christian Metz, già curatore qualche anno fa, con Raymond Bellour e Thiérry Kuntzel, d'un rimarchevole numero (23, 1975) di «Communications», interamente dedicato all'argomento.
In quest'ultimo volume Metz raccoglie, oltre ai suoi due saggi già pubblicati su «Communications», due altri contributi, dei quali quello conclusivo del libro (*Métaphore / métonymie ou le référent imaginaire*), di notevole interesse ed ampiezza, è originale. Pur trattandosi d'interventi di origine diversa, si ha comunque l'impressione di trovarsi di fronte ad un testo compatto, oltretutto organicamente collegato al lavoro di elaborazione semiotica – la produzione, l'operazione del senso – condotto da anni dall'autore. Metz è infatti il primo a rendersi conto che l'esplorazione del linguaggio filmico deve investire il cinema a livelli diversi e sempre piú complessi – non parlava già Boris Eichenbaum di "linguaggio interiore"? – e che certe *impasses*, come quelle attuali della semiotica del cinema, possono essere meglio affrontate aprendo fronti ulteriori e piú approfonditi di ricerca.

Metz muove dalla tradizione di Freud e dagli apporti originali di Melania Klein e di Jacques Lacan. Al fine di definire meglio il proprio campo d'indagine, individua anzitutto storicamente e metodologicamente quattro tipi d'azione della psicanalisi applicata al cinema: a) l'analisi del film come sintomo, manifestazione secondaria della biografia e della patologia del cineasta; b) l'analisi tematica di un film, e soprattutto delle sue significazioni inconsce o precoscienti, o meglio del suo universo simbolico dichiarato e latente; c) l'analisi di un film come sistema testuale, come tessuto complesso di segni, ovviamente in chiave specificatamente psicanalitica; d) ed infine l'ipotesi di una vera e propria psicanalisi del significante cinema, intesa cioè a vagliare le implicazioni psicanalitiche del mezzo attraverso i suoi grandi regimi, quale ad es. il regime narrativo rappresentativo.
Metz lavora qui in quest'ultima direzione: ed i suoi saggi diventano una prima ampia riflessione sulla «relazione di (buon) oggetto» che il cinema come industria e come «macchina mentale» istituisce fra sé e produttore, critico e spettatore, sul luogo ed il ruolo del soggetto nell'esperienza di spettatore, e ancora sul problema della «costituzione psicoanalitica del significante cinema» cioé «sull'insieme dei tragitti attraverso i quali l'esercizio del cinema si radica nelle grandi figure antropologiche chiarite dalla disciplina freudiana». Il procedere di Metz, come di consueto e contro ogni apparenza d'astrazione, è ancorato ad una salda coscienza del cinema e della sua storia, ed è sempre attento, per evitare equivoci, ad una definizione generale e specifica dell'esperienza cinematografica e dei modi difformi ed articolati, storici ed antropologici appunto, con i quali essa si presenta.
L'atto del vedere un film implica una complessa imbricazione di reale, immaginario e simbolico; ugualmente l'attuale situazione del cinema è definita, osserva Metz, dal gioco reciproco di realtà, sogno e fantasma. La preoccupazione dell'autore, una volta precisati gli elementi in gioco, è di discuterne i rapporti, integrando l'asse metodologico principale – quello psicanalitico – con gli apporti provenienti dalle altre discipline – teoria del cinema, teoria della percezione, linguistica del testo, antropologia, sociologia, ecc. Il problema di fondo resta per Metz quello di una retorica del testo filmico, difficile a costruirsi dal momento che il cinema combina «discursif et imagé», rappresentazioni di parole e rappresentazioni di cose, materia direttamente percepita e meccanismi relazionali. Da qui l'esigenza di una *retorica primaria*, di una retorica cioè che a partire dalle figure freudiane della *condensazione* e dello *spostamento*, analizzate nei loro rapporti con gli assi fondamentali del linguaggio – il paradigma (e la metafora), il sintagma (e la metonimia) – sia capace di spiegare alcuni dei meccanismi linguistici fondamentali del cinema. Pregio, oserei dire, determinante del volume tuttavia, al di là degli stessi limiti specialistici e dei momenti anche "pedanti", che nascono però da un puntuale bisogno di chiarezza e dalla necessità di andare sempre alla radice dei fenomeni e delle loro molteplici interpretazioni, è di essere parte – certo marginale, ma almeno quanto lo è il cinema – del grande dibattito oggi in corso nelle differenti scienze dell'uomo.

Giuseppe Cereda

MICHEL CIMENT: «Le dossier Rosi. Cinéma et politique» - Paris, Editions Stock (Dire/Stock 2), 1976, in 8°, pagg. 372, ill., s.i.p.

JEAN-A. GILI: «Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir» - Paris, Edition du Cerf, 1976, in 8°, pagg. 250, ill., s.i.p.

Da quando iniziò l'attività registica nel 1958, con *La sfida*, dopo un lungo, qualificato apprendistato come assistente e sceneggiatore, Francesco Rosi si è conquistato e ha mantenuto una precisa collocazione nell'ambito del cinema italiano; e tutti i film che da allora ha realizzato sono stati testimonianze di un impegno, di una passione civile e di un talento registico tra i piú originali e interessanti, apprezzati dal pubblico come dalla critica. Ciò nonostante, fino a un paio di anni fa, sulla sua opera esisteva quasi soltanto il pur ottimo saggio di Giuseppe Ferrara (pubblicato da Canesi nel lontano 1965). Finalmente nel 1976 la riflessione critica su Rosi è stata ripresa e portata avanti in Italia dal libro di Sandro Zambetti pubblicato da "Il Castoro Cinema", e in Francia da questi due ponderosi contributi di Ciment e di Gili: due studiosi particolarmente attenti ai fatti e agli autori del nostro cinema.
Singolarmente convergenti sono i risultati a cui, pur attraverso differenti metodologie di approccio, giungono questi due libri, entrambi significativamente preoccupati di individuare fin dalle specificazioni dei titoli ("cinema e politica", "cinema e potere") i motivi centrali della tematica di Rosi: caratterizzata appunto dalla volontà di demistificazione e di denuncia di certi distorti meccanismi del potere e delle piú clamorose degenerazioni del costume politico, nell'Italia di ieri e in quella di oggi.
Il "dossier" di Ciment suddivide i materiali in tre parti. La prima è costituita da un saggio (*Francesco Rosi ou le pessimisme de la raison et l'optimisme de la volonté*), in cui, un po' schematicamente ma con intelligenti notazioni, l'autore parte dalla nota massima gramsciana per verificarne l'operatività nelle modalità tematiche e stilistiche del cinema di Rosi: facendo soprattutto riferimento a film come *Le mani sulla città* e *Il caso Mattei.* Ma è rifacendosi al concetto lukacsiano di realismo che Ciment cerca di verificare i collegamenti profondi, e insieme i tratti di distinzione che il cinema di Rosi presenta rispetto ai modelli del neorealismo, che egli avrebbe superato dedicandosi a mettere in luce le contraddizioni della lotta di classe, a «svelare il carattere globale della realtà, quella dei potenti, dei borghesi cosí come quella degli sfruttati».
Nella seconda parte del "dossier" Ciment approfondisce questi temi in una serie di interviste con Rosi, dedicate alla messa a punto degli influssi culturali di cui il regista risentí negli anni della propria formazione, e alla discussione dei film principali, fino a *Lucky Luciano.* L'ultima parte raccoglie poi una serie di "documenti" su *Salvatore Giuliano*, *Le mani sulla città*, *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano*: documenti che aiutano il lettore a comprendere il contesto storico, sociale e politico in cui le vicende di quei film si inserivano.
Per vari aspetti analoga è l'impostazione del libro di Gili, il cui testo segue però piú da vicino la cronologia della filmografia di Rosi, cercando — co-

me spiega l'autore nell'introduzione — piú che di dare giudizi di merito, di confrontare le proprie opinioni e la propria sensibilità con i temi e le "provocazioni" che il cinema di Rosi contiene. Partendo cosí dall'individuazione delle radici meridionali della personalità umana e della cultura del regista, Gili ne analizza e discute — non senza qualche sopravvalutazione, ma sempre sulla scorta rigorosa dei testi — le "tappe dell'opera" (fino al recente *Cadaveri eccellenti*), individuandone il carattere sempre aperto e problematico, che sollecita la presa di coscienza dei problemi e la partecipazione attiva dello spettatore piuttosto che fornirgli interpretazioni e soluzioni preordinate. Dopo altri due capitoli dedicati da un lato ad approfondire quest'ultima caratteristica componente del cinema di Rosi e dall'altro a chiarire il discorso sul potere che, di film in film, è presente in tutta l'opera del regista italiano, Gili apre una seconda parte dedicata alla "documentazione", dove riporta una serie di interviste inedite in cui lo stesso Rosi approfondisce soprattutto aspetti e caratteristiche del proprio metodo di lavoro, della propria concezione del cinema e dell'attività registica. Queste notazioni vengono quindi verificate e contrappuntate dalle non meno illuminanti testimonianze che Gili ha raccolto presso alcuni dei maggiori collaboratori del regista: dagli sceneggiatori Raffaele La Capria e Tonino Guerra al produttore Enzo Provenzale, dall'operatore Pasqualino De Santis all'attore Gian Maria Volonté.
Entrambi i volumi — che costituiscono dei contributi a loro modo esemplari, per la ricchezza dei dati informativi e l'attenzione prestata ai vari aspetti del complesso mondo espressivo del regista italiano — sono corredati di accurate note biografiche e filmografiche, a cui Gili aggiunge anche un'ampia e aggiornata bibliografia italiana e francese.

Aldo Bernardini

Schede

(a cura di **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

STIG BJORKMAN: «The New Directors» - London, Tantivy Press/South Brunswick - New York, Barnes, (coll. "Film in Sweden") 1977, in 16°, pagg. 128, ill., £ 2.50.

Questo volumetto inaugura una collana di monografie che saranno dedicate a vari aspetti della cinematografia svedese. Ne è promotore l'attivissimo

Svenska Filminstitutet e trova possibilità di ampia circolazione grazie all'accordo con due editori che agiscono nell'area di diffusione della lingua inglese.
Piuttosto che col nome canonico di Bergman — al quale sarà comunque dedicato il secondo volume — si è preferito aprire la serie con una parata di talenti piú giovani pur se in buona parte già affermati anche in campo internazionale. Bo Widerberg, innanzi tutto, e poi Vilgot Sjöman, Kjell Grede, Jan Troell, Jonas Cornell, Jan Halldoff, Mai Zetterling, Johan Bergenstrahle, Roy Andersson e Lasse Forsberg. A ciascuno è dedicato un capitolo, con un'analisi particolareggiata dei film condotta con puntiglio e buona documentazione, ma non sempre con criterio soddisfacente sul piano critico e comunque senza una visione d'assieme. Né la trattazione appare molto aggiornata: di Widerberg non viene citato *L'uomo sul tetto*, che pure è dei primi mesi del '76, e di Sjöman è assente *Taboo*, di poco successivo. Una filmografia dei singoli autori e una buona quantità di fotografie (mediocremente riprodotte) completano il volume.

PAULINE KAEL: «Reelin» - Boston/Toronto, Little Brown & Co. (An Atlantic Monthly Press Book), 1976, in 8°, pagg. XIV+497, $ 12.95.

Quinta raccolta delle recensioni pubblicate settimanalmente da Pauline Kael su "The New Yorker". Qui la scelta è di 74 "pezzi", dal settembre 1972 al maggio 1975. Trovi fra gli altri *Roma* e *Ultimo tango, Images* e *Thieves Like Us, Stavisky* e *Nashville, A Woman Under The Influence* e *Alice Doesn't Live Here Anymore;* nonché *On The Futur of The Movies*, un lucido saggio del '74 sulla crisi dello spettacolo cinematografico. L'empirismo e il pizzico di snobismo che caratterizzano il metodo critico dell'A. non fanno velo alla perspicuità ed onestà dei suoi giudizi, accettabili o no ch'essi appaiano; né sminuiscono quella ch'è la sua qualità più rilevante: un appassionato amore per il cinema, non appannato dalla "routine".

ERIC LEGUERE: «Le cinéma américain par ses auteurs» - Paris, Gauthier, 1977, in 8°, pagg. 314, s.i.p.

Raccolta d'interviste con una quarantina di registi americani, per la maggior parte della generazione di mezzo (da Kazan a Preminger, da Bassin a Siegel, da Litvak a Parish a Losey a Zinneman) ma senza esclusione di qualche vecchio maestro (Ford, Hitchcock, Tourneur, Vidor, Le Roy) e di sporadici esponenti della penultima leva (Penn, Mulligan, Pollack). Del tutto assenti i giovani. Tutti gli incontri sono di prima mano, ma soffrono di una certa occasionalità giornalistica; rari gli apporti di qualche rilievo.

ALBERT CERUOLI: «Les écrans de Sofia (Voyage français dans le cinéma bulgare)» - Paris, Filméditions (Coll. "Cinéma permanent"), 1976, in 16° pagg. 203, ill., s.i.p.

Di una cinematografia tra le meno conosciute in Occidente malgrado qualche sporadica "settimana" o retrospettiva, questo volume offre una documentazione di prima mano, idonea a fornire una visione panoramica sia delle strutture produttive e del contesto socio-economico in cui esse vanno inquadrate, sia del peso culturale che talune personalità — citiamo Andonov, Radev, Christov — son riuscite ad acquistare nell'ambito di una cinematografia di tradizione assai recente. L'A. insiste sul carattere eminentemente "nazionale" di questo cinema e tende a sopravalutare l' "utilità" della

creazione di un'immagine positiva della società bulgara cui esso ha costantemente mirato, pur riconoscendo la maggior fecondità degli accenti problematici che sono andati affiorando negli ultimi anni. Una filmografia completa degli anni 1950-75 e un dizionario degli autori principali completano il volume, che si affianca a quello di Sergio Micheli"
", ma con qualche assaggio già offerto a "Bianco e Nero"
, 197 — nel tuttora scarno scaffale riservato in occidente a una cinematografia da cui è lecito attendersi, per il prossimo avvenire, qualche sorpresa.

4 - Scenografia, scenotecnica, trucchi, costume, trucco; musica, effetti sonori.

GEORGES WAKHEVITCH: «L'envers des décors» - Paris, Laffont, 1977, in 8°, pagg. 265, ill., s.i.p.

Autobiografia del celebre scenografo francese, coinvolto in molte delle più fervide avventure artistiche dell'ultimo mezzo secolo. Teatro, balletto, melodramma; e infine cinema, in cui ha legato il proprio nome ad opere come *La grande illusione* e *La Marseillese* di Renoir, *Les visiteurs du soir* e *Les enfants du Paradis* di Carné, *L'éternel retour* di Delannoy, *L'aigle à deux têtes* di Cocteau, *The Beggar's Opera* di Peter Brook, *Les fêtes galantes* di René Clair, ma non ha disdegnato di porre il suo professionismo al servizio di meno ricordevoli produzioni. Sul concetto di professionismo, di "mestiere" e di tecnica come base ineliminabile di ogni apporto creativo egli insiste particolarmente, deplorando certo approssimativo dilettantismo invalso negli ultimi anni. Meno lecito sul piano teorico e storico di un Barsacq, W. si lascia apprezzare per il calore con cui riflette sulle proprie esperienze di lavoro, per i vividi ritratti dei molti artisti con cui collaborò in tutti i campi dello spettacolo, per il profondo coinvolgimento, che traspare dalle sua pagine, con il proprio mestiere.

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi.

EDUARDO GEADA: «O imperialismo e o fascismo no cinema» - Lisboa, Moraes editores, 1977, in 8°, pagg. 220, s.i.p.

Pamphlet ideologico di un ex giornalista cinematografico e "operatore culturale" passato qualche anno fa alla regia. Nella prima parte viene tracciato un rapido excursus della nascita ed espansione del cinema hollywoodiano e della sua conquista dei mercati mondiali. La concentrazione del capitale e l'espansionismo economico caratterizzano questa fase della storia del cinema, che peraltro in forme diverse continua ancora oggi ad essere uno dei punti di forza, assieme alla televisione, del progetto imperialista. La seconda parte, più interessante, è una storia socio-politica del cinema portoghese dalla nascita del salazariano "Estado Novo", di cui si documenta la piena dipendenza dal capitalismo multinazionale, alla rivoluzione di aprile. Una serie di documenti amministrativi, di dati statistici e di tabelle comparative integrano il volume.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

DAVID RAGAN: «Who's Who in Hollywood 1900-1976» - New Rochelle/

New York, Arlington House, 1976, in 8°, pagg. 864, $ 25.000.

Mastodontico volume di referenze bio-filmografiche su circa 20.000 attori e attrici, americani e stranieri, che in tre quarti di secolo hanno avuto a che fare col cinema hollywoodiano. Impresa "epica" e "definitiva", si autodefinisce: ma a parte l'utilità di trovar traccia anche di nomi dimenticati o altrimenti irreperibili, il criterio a cui l'A. si è attenuto nella compilazione delle "voci" non si distingue per serietà. Poche e imprecise le notizie biografiche (con particolare attenzione a matrimoni, divorzi e altre vicende private); generici i giudizi, per lo più esclamativi; brevi le liste di film e prive di alcuna indicazione. A Chaplin vengono dedicate 13 righe; subito dopo, Marguerite Chapman se ne aggiudica almeno 60. Di un'insigne attrice italiana, un tempo attiva a Hollywood, vien detto che è una bella donna, anche se oggi, superata la cinquantina, "non è più quella di un tempo"! Pure, c'è chi spende anni della propria vita per mettere insieme, moltiplicandole per ventimila, simili perle.

VARI: «La saison cinématographique 77» - Paris, U.F.D.L.E.I.S. (nn. 320-321 di «La revue du cinéma - Image et son»), 1977, in 8°, pagg. 352, F. 36.

Non cambia la formula di questo utile repertorio, giunto alla 12ª edizione. Di tutti i film usciti in Francia nella stagione 1976-77 vengono fruiti "credits" abbastanza completi, un riassunto del soggetto e un'analisi critica improntata a un equilibrio che non esclude la perspicuità. Una trentina di recensori tra cui alcuni di buona fama, rendono conto di circa 500 film. Una bibliografia di lingua francese e le liste alfabetiche di registi, direttori di fotografia e musicisti citati (ma perché non quelle degli attori, o degli scenografi?) completano il volume, a cui non guasterebbero ulteriori complementi: qualche dato statistico, per esempio, o una valutazione complessiva dei valori e delle tendenze emersi nell'annata.

LE OPERE I GIORNI

Frank Capra: the homecoming - Alla soglia del suo ottantesimo compleanno, Frank Capra è venuto in Italia. Non era la prima volta, ma questa occasione è stata particolarmente solenne: una sorta di omaggio che l'USIS, promotrice del viaggio, ha voluto rivolgere al regista, resosi piú volte benemerito, in pace ed in guerra, del proprio paese di adozione. Tra la fine di aprile e i primi di maggio Capra è stato a Roma, a Bisacquino — suo paese di origine — e a Milano. A Roma si era svolta,dal 18 al 22 aprile, una retrospettiva delle opere principali del regista italoamericano, integrata da quattro lunghe interviste filmate realizzate in USA nel 1976. Organizzatori della rassegna, assieme all'USIS, il Sindacato critici cinematografici e il Centro Sperimentale, nella cui sede si è svolta, il 26 aprile, una cerimonia in onore del regista, alla presenza del ministro Antoniozzi — che ha consegnato a Capra una targa ricordo — e di personalità del cinema italiano. Dopo un saluto di Corrado Calabrò, commissario straordinario del C.S.C., e dell'ambasciatore americano Gardner, Ernesto Laura ha svolto una relazione storico-critica sull'opera del regista e sull'importanza che essa assume nel quadro della cinematografia hollywoodiana dell'epoca di Roosevelt. Capra ha poi fatto dono al Centro dei filmati contenenti le sue quattro interviste.

La cerimonia in onore di Capra ha offerto spunto agli allievi del Centro per organizzare un'occupazione simbolica dell'Istituto e per manifestare pubblicamente — approfittando della presenza delle autorità governative e dei maggiori esponenti del mondo del cinema — la loro insoddisfazione per il perpetuarsi di una situazione eccezionale — gestione commissariale, mancata approvazione del nuovo statuto, inadeguatezza dei finanziamenti — di cui han chiesto la sollecita cessazione.

Il giorno dopo Capra è tornato al Centro e ha trascorso l'intera giornata con gli allievi, i quali hanno realizzato su di lui un *réportage* filmato e videoregistrato.

Nei giorni successivi Capra si è recato in Sicilia: a Palermo, dove ha tenuto una conferenza stampa,

e a Bisacquino, suo paese natale, da dove partí adolescente per seguire un fratello sulla via dell'emigrazione in America. A Bisacquino il viaggio dell'anziano uomo di cinema ha perso ogni ufficialità ed ha acquistato il carattere di un nostalgico "homecoming" o, piú casarecciamente, di una tumultuosa e colorita "rimpatriata": sindaco banda municipale e coperte di seta sciorinate ai balconi. A sera, ben settanta tra nipoti e pronipoti hanno partecipato a un pantagruelico cenone in onore dello zio d'America; una parete divisoria è stata abbattuta per trasformare un paio di stanze in un capace salone.
Ultima tappa di Capra è stata Milano, dove a cura della Cineteca Italiana è stata ripetuta la retrospettiva romana ed è stata consegnata al regista una medaglia ricordo.

Miliardi per il cinema francese - Di fronte alla crescente crisi del cinema (che in Francia ha raggiunto proporzioni disastrose) il governo francese corre ai ripari. Nel corso di una conferenza stampa tenuta a Cannes durante lo svolgimento del festival il ministro della cultura, Michel d'Ornano, ha annunciato una prima serie d'interventi immediati per realizzare una politica di rilancio. Il fondo di finanziamento per la produzione cinematografica viene elevato da 75 a 100 milioni di franchi (pari a circa 18 miliardi di lire). E' poi in elaborazione un progetto di rinnovamento dell'industria nelle sue varie branche: produzione, distribuzione, esercizio, esportazione, nonché nei rapporti con la televisione, individuata come la piú insidiosa concorrente dello spettacolo cinematografico. L'annuncio di d'Ornano non sembra però aver soddisfatto i lavoratori del cinema transalpino, una rappresentanza dei quali ha manifestato davanti al palazzo del festival la sera del 20 maggio, inalberando striscioni e distribuendo volantini di protesta contro la massiccia presenza delle compagnie americane sul mercato francese. Si è anche temuta un'occupazione del palazzo da parte dei manifestanti, i quali però vi hanno rinunciato.

Repressione ad est e ad ovest - In occasione del festival di Cannes Amnesty International ha lanciato un appello «a tutti gli uomini di buona volontà» perché collaborino in difesa dei diritti dell'uomo, conculcati in vari paesi del mondo. In particolare l'appello ricorda i casi dei cineasti Raimondo Glayser, argentino, che dopo aver realizzato un film sullo sviluppo del movimento sindacale è stato prelevato dalla sua abitazione il 2 giugno 1976 e non vi ha piú fatto ritorno; di Carmen Cecilia Bueno Cifuentes e Jorge Herman Muller, attrice e operatore cileni, scomparsi dal 29 novembre 1974; di Vyaceslav Cornovil e Boris Dmizevic Evdokimov, giornalisti sovietici, arrestati anni fa e attualmente detenuti rispettivamente in un campo di rieducazione e in un ospedale psichiatrico speciale.

Nagisa Oshima pornografo aggressivo - Le disavventure di *L'impero dei sensi* con le censure di tutto il mondo si moltiplicano. Ora è la volta del Belgio, dove un tribunale lo ha ritenuto intriso di "pornografia aggressiva". Il distributore e due proprietari di sale in cui il film era stato proiettato hanno subíto una condanna a cinque mesi di prigione, commutabili in una multa piuttosto salata.

Antoniozzi al C.S.C. - Mantenendo un impegno assunto in occasione della manifestazione in onore di Frank Capra, il ministro per lo spettacolo Dario Antoniozzi ha trascorso l'intera mattinata del 10 maggio al Centro Sperimentale di Cinematografia, prendendo ampia ed esatta cognizione dei molti problemi dell'istituto ma anche dell'imponente e molteplice realtà di un organismo che non si limita a sopravvivere ma appare proiettato verso un futuro di rinnovamento e di espansione.
Antoniozzi, che era accompagnato dal Direttore generale dello spettacolo Adolfo De Nicola, ha compiuto una visita minuziosa alle installazioni del Centro e della Cineteca, di cui gli sono state illustrate la consistenza —

che ha definito superiore ad ogni aspettativa — e le carenze. Ha poi trascorso il resto della mattinata assieme agli allievi, instaurando con loro una conversazione molto aperta che da un'iniziale diffidenza è approdata, proprio per la franchezza che l'ha caratterizzata, a una fiduciosa cordialità.
Gli allievi hanno esposto al ministro le loro preoccupazioni sulla possibilità di acquisire nel corso del biennio una sufficiente professionalità, e sull'inadeguatezza dei finanziamenti statali in rapporto ai compiti nuovi e piú impegnativi che la ristrutturazione del Centro, sanzionata da tutte le forze politiche, professionali e culturali, impone all'Istituto.
Antoniozzi ha assicurato che il laborioso iter del nuovo statuto si avvia ormai al traguardo finale. Quanto ai finanziamenti, ha invitato a prendere atto realisticamente delle gravi difficoltà generali del paese e della rigidezza del fondo a disposizione del ministero. Ha però convenuto che le forze politiche debbano dare una risposta adeguata alle richieste di quanti operano e studiano al Centro Sperimentale, assicurando, con un apposito strumento legislativo, i mezzi finanziari necessari perché la ristrutturazione dell'ente non resti una platonica dichiarazione d'intenzioni ma si traduca in realtà.

Niente crisi in URSS - La crisi dello spettacolo cinematografico, che va facendosi sempre piú acuta in tutto il mondo occidentale, non sembra toccare i paesi dell'Est europeo, dove le frequenze, non che calare, sembrano esser saldamente stabilizzate, in qualche caso con tendenza al rialzo. In particolare, nell'Unione Sovietica nel corso del 1976 sono stati registrati circa 4 miliardi e mezzo di spettatori paganti, con una media di circa 13 milioni di presenze al giorno. Una cosí imponente massa di consumatori dello spettacolo filmico — indubbiamente favorita dalla presumibile assenza, in URSS, del fenomeno della proliferazione selvaggia delle TV private — si distribuisce nelle 150 mila sale cinematografiche attive nelle varie Repubbliche. Alle quali se ne aggiungono almeno altre 40 mila gestite dalle fabbriche, dalle scuole, da istituti culturali e ricreativi, dove l'accesso è gratuito e che di conseguenza non entrano nel conto.

Rossellini: un festival "rientrato"? - A due giorni dalla morte di Roberto Rossellini viene annunciata la creazione di un festival intitolato al suo nome. Dovrebbe svolgersi a San Remo a partire dall'inverno del 1978, e dovrebbe consistere nella presentazione di film inediti in Italia, selezionati da una commissione di esperti internazionali. Una rassegna non competitiva, priva di premi, da contrapporre alla «palestra della commercialità di Cannes» deplorata dallo stesso Rossellini. Al festival si affiancherebbe un convegno, dedicato di anno in anno a una personalità del cinema mondiale, della quale una giuria popolare dovrebbe decretare, attraverso un referendum, quali siano le opere piú significative. Il primo autore da prendere in esame dovrebbe essere lo stesso Rossellini, al quale seguirebbe, nell'anno successivo, Akira Kurosawa.
L'iniziativa, annunciata pubblicamente dal sindaco di San Remo e dall'assessore al Turismo Napoleone Cavaliere, nonché dal critico Gian Luigi Rondi che se n'era fatto promotore, ha presto incontrato grosse difficoltà presso il consiglio comunale della città ligure, il quale, malgrado la minaccia di dimissioni dell'assessore Cavaliere, ha in pratica bocciato il progetto. Per il momento non se ne farà nulla.

Il San Fedele a Kurosawa - Tra i 26 migliori film della stagione 1976-77, sottoposti al consueto referendum annuale dal Centro culturale "San Fedele" di Milano, il pubblico ha dato la sua preferenza a *Dersú Uzalà*, realizzato in URSS da Akira Kurosawa. Il patriarca del cinema nipponico (67 anni, da circa un quarantennio sulla breccia, diafano e malandato, qualche anno fa dato per morto) ha avuto la meglio su un lotto di concorrenti tra i

quali si sono piazzati, nell'ordine, Valerio Zurlini (*Il deserto dei Tartari*), John G. Avildsen (*Rocky*), Eric Rohmer (*Die Marquise von O...*), e poi Giuliano Montaldo, Stanley Krubrick, Carlos Saura e Mario Monicelli.

Premio Gino Cervi - All'attore scomparso tre anni fa è intitolato un premio, destinato annualmente a un attore di teatro e a uno di cinema, nonché a due talenti giovani affermatisi nel corso dell'anno nell'uno e nell'altro campo dello spettacolo. La prima edizione ha visto la sua conclusione il 5 giugno in un teatro di San Remo (dove l'attore scomparso recitò per l'ultima volta), alla presenza del Ministro per lo spettacolo e di un pubblico composto in parte di teatranti, ai quali Alessandro Blasetti ha ricordato la figura umana e artistica di Cervi ed il suo lungo sodalizio con lui. I premi sono andati a Valentina Cortese per l'interpretazione di «Il giardino dei ciliegi» di Cechov diretto da Giorgio Strehler e ad Alberto Sordi per *Un borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli. Migliori esordienti, Giovanni Mauriello, interprete di «La gatta Cenerentola» messa in scena dalla Nuova Compagnia di canto popolare e Nanni Moretti, autore-interprete di *Io sono un autarchico*, il film "outsider" dell'anno.

Ossessione in U.S.A. - Il successo riscosso da *Ossessione* — film d'esordio di Luchino Visconti e uno degli archetipi del neorealismo — all'ultimo festival di New York ha consentito lo sblocco di un'incresciosa situazione che si trascinava da decenni. Il film era già stato presentato una prima volta negli Stati Uniti nel 1959, ma era stato subito ritirato dalla circolazione su intervento della M.G.M., la quale vantava i diritti cinematografici sul romanzo di James Cain «The Postman Always Rings Twice» al cui soggetto Visconti era parso vagamente ispirarsi. La stessa M.G.M. ne aveva realizzato nel 1946 una trasposizione per la regía di Tay Garnett, mentre ancor prima di Visconti, nel 1939, Pierre Chenal aveva diretto in Francia un *Le dernier tournant* basato sul medesimo argomento. Due opere, quella di Chenal e di Garnett, di decorosa confezione commerciale. Il film di Visconti è invece, come tutti sanno, un caposaldo della storia del cinema; ma finora ne era stata interdetta la conoscenza al pubblico americano. Ora l'ostracismo è caduto e *Ossessione* trova finalmente, a trentaquattro anni dalla sua realizzazione, la via dell'uscita commerciale nelle sale degli Stati Uniti.

La crisi - Gridi d'allarme, denunce, scioperi, rilevazioni statistiche, richieste ed appelli hanno caratterizzato in giugno l'agitata vita del cinema italiano. Motivazione generale: lo spettro incombente di una crisi che sembra non avere precedenti negli ultimi trent'anni. Il presidente dell'associazione produttori ha denunciato il crollo verticale dell'attività produttiva: un solo film in lavorazione nel mese di maggio, e un calo complessivo del quaranta per cento nei primi 5 mesi dell'anno rispetto all'analogo periodo del 1976.
Ai produttori han fatto eco gli esercenti, manifestando allarme per la diminuzione delle frequenze e additando nella «proliferazione a gatto selvaggio delle TV locali», nell'inflazione e nel calo della qualità del prodotto cinematografico (gli autori, ammoniscono, «predicano tanto e dovrebbero razzolar meglio») le cause principali della disaffezione del pubblico.
A loro volta i lavoratori dello spettacolo sono in agitazione: il 21 giugno tutte le sale cinematografiche sono rimaste chiuse. Pur additando piú o meno le stesse cause e invocando rimedi analoghi (interventi selettivi a favore della produzione, detassazione per i circuiti minori, regolamentazione dell'attività delle televisioni private) i sindacati hanno però scisso la loro azione da quella del padronato.
Intanto la SIAE informa, col crudo linguaggio delle cifre, che in dieci anni (dal 1963 al '73) le sale da spettacolo, ivi comprese quelle teatrali, sono passate da 14.575 a 12.405, e la ricettività

delle stesse è calata da quasi 6 milioni a poco piú di 5 milioni di posti. Che sarebbero pur sempre tanti (forse anche troppi) purché venissero tutti e sempre occupati.

Le delusioni di Sinatra - Noto collezionista d'arte, Frank Sinatra ha subíto una brusca evoluzione del proprio gusto pittorico. Basta con l'impressionismo, si è detto; diamo spazio alla giovane scuola americana. E poiché tutto non si può avere, ha pensato intanto di disfarsi della collezione di quadri francesi accumulati in decenni di oculate acquisizioni, facendoli mettere all'asta il 27 giugno presso una galleria londinese. Esito molto deludente: l'attore-cantante non ha ricavato che poco piú della metà delle 600 mila sterline preventivate. Gli restano però come consolazione tre buoni "pezzi" – un Pisarro, un Vlaminck e un Vuillard – che non avendo raggiunto neanche la quotazione di partenza sono stati ritirati.

Una Biennale mozzafiato - Le vicende della Biennale di Venezia stanno acquistando il colore e il sapore di un "giallo" classico, ricco di suspense e di eventi imprevedibili. Il programma annunciato in primavera dal presidente Ripa di Meana – di cui si era data notizia nello scorso fascicolo – ha subíto tra maggio e giugno plurime e profonde modificazioni, è stato piú volte rimaneggiato, allargato, ristretto, ripudiato, confermato, posticipato, ribadito e contestato, in una sarabanda di colpi di scena, di dichiarazioni e di smentite, di conferme e di rettifiche, di dimissioni annunciate e rientrate, tali da far smarrire il filo anche al piú paziente cronista.
Intorno al tema del "dissenso" – che sembra restare l'unico punto piú o meno fermo – ruotano gli annunci e i progetti piú disparati e contraddittorii. A fine maggio viene comunicato che nel periodo tradizionale sarà dato «l'avvio programmato dell'attività permanente e di decentramento, di ricerca, di progettazione, del lavoro interdisciplinare e dello sviluppo delle esperienze pilota già avviate». In pratica: pubblicazione ragionata di materiali ed atti relativi al quadriennio, seminari, dibattiti, convegni. Per il settore cinema: estensione al Giappone della rassegna del '36; Spagna "quarant'anni dopo"; rapporti tra cinema, televisione e cultura in U.S.A.; seminario-mostra sulle tecniche e sulla realtà espressiva del "cinema-direct"; un dibattito sull'avanguardia sovietica; un convegno sul diritto d'autore cinematografico e sull'integrità dell'opera filmica; e infine le "proposte di nuovi film" incentrate particolarmente su paesi come la Polonia, la Spagna, la Grecia, la Germania, l'India, l'America latina e su esperienze particolari come quelle dello Studio Béla Balázs e delle produzioni indipendenti americane facenti capo a Roger Corman e a Francis Ford Coppola.
La carne al fuoco sembra troppa a qualche parlamentare, il quale esprime il timore che un cosí lauto programma sia null'altro che «un gioco illusionistico del signor Ripa di Meana».
Il quale, dopo aver esultato il 2 giugno per l'avvenuta definitiva approvazione in Senato della legge che assicura un finanziamento di 3 miliardi (cifra che il ministro dei beni culturali Pedini definisce, con malcelata invidia, «cospicua»), sorprende tutti una settimana dopo dichiarando che attuare quest'anno il progetto del "dissenso" «sarebbe un suicidio, oltre che una buffonata» e annunciando che in autunno, con cinque o sei mesi di anticipo sulla scadenza originaria, egli lascerà la Biennale escludendo ogni possibilità di accettare una riconferma.
Le dichiarazioni di Ripa suscitano clamore e dan luogo a numerose prese di posizioni politiche. Ma il presidente ne dimensiona ben presto la portata, promettendo che rimarrà al suo posto fino alla scadenza del 31 marzo. In quell'epoca, dice, si farà la "mostra del dissenso". Nel '77 ci si limiterà a «qualcosa di molto responsabile, cioè di limitato, incentrato sulle attività permanenti e sul lavoro del centro di

documentazione della Biennale».
Ma non tutti sono d'accordo con lui. Alcune movimentate riunioni del consiglio direttivo, svoltesi nella seconda metà di giugno, portano alla redazione di un nuovo programma, al quale Ripa finisce per aderire. Eccone le linee fondamentali: "dissenso" entro il 1977; rassegna dei film d'archivio della Biennale in luglio, a Milano; "nuove proposte cinematografiche" (in pratica, la "Mostra" per antonomasia) in agosto-settembre al Lido; partecipazione a iniziative altrui come la rassegna internazionale del cinema scientifico e il Premio Italia; convegni vari in ottobre; in novembre rassegna dell'arte figurativa italiana degli ultimi 15 anni; in dicembre convegno internazionale "di bilancio e riflessione" sul quadriennio.
La carne al fuoco è in gran parte cambiata, ma continua a sembrar troppa. Unica nota positiva: su questo schema di programma il direttivo della Biennale sembra unanimemente d'accordo; non dovrebbero intervenire, perciò, nuove difficoltà.
Ma... Ecco che il direttore del settore cinema, Gambetti, fa ampie riserve sul programma cinematografico, che sembra sia stato redatto senza ch'egli venisse consultato, e si dichiara assai incerto se restare al suo posto o andarsene. E' il primo siluro contro il provvisoriamente definitivo programma della Biennale. Ma Gambetti non è solo: gli si affianca la «Literaturnaja Gazeta», organo degli scrittori sovietici consenzienti, la quale riprende a sparare grevi bordate contro «il ballo in maschera» della Biennale.
Il "giallo", dunque, continua.

GLI ADDII

BRUNO VENTAVOLI

Il 29 maggio a Torino, a 71 anni. Una delle personalità di spicco nel mondo dell'esercizio cinematografico, vice presidente dell'AGIS nonché, da circa trent'anni, presidente della delegazione AGIS per il Piemonte e la Valle d'Aosta. Nella sua attività cercò — cosa non frequente nel settore in cui agiva — di conciliare le ragioni commerciali con quelle della cultura, favorendo entro i limiti impostigli dalla sua posizione lo sviluppo di iniziative tese al miglioramento del gusto del pubblico e alla creazione di canali, se non alternativi, paralleli a quelli sclerotizzati dell'esercizio tradizionale. Tra le iniziative a cui diede il suo apporto fu il museo del cinema di Torino, del quale da molti anni era presidente.

GIUDITTA RISSONE

Il 31 maggio a Roma, all'età di 82 anni. Figlia d'arte, fu una delle piú note attrici del teatro italiano negli anni tra le due guerre, figurando fin dal 1927 come contitolare della compagnia Almirante-Tofano-Rissone. Dal

1931 fu protagonista degli spettacoli della Za-Bum di Mario Mattoli, e negli anni successivi fu in "ditta" con Tofano e De Sica, poi con Melnati e De Sica, infine, negli anni della guerra, nuovamente con Tofano e De Sica. Con quest'ultimo si unì in matrimonio nel 1937; una dozzina di anni dopo i due si separarono e la Rissone si ritirò dall'attività teatrale. Continuò invece per qualche tempo, sporadicamente, nell'attività cinematografica, iniziata nel 1932.
Attrice sensibile e ricca di sfumature, incarnò spesso sullo schermo personaggi che già erano stati suoi sulla scena: un repertorio tipicamente borghese, di genere brillante ma non privo a volte di sfumature crepuscolari, com'era proprio del suo stesso fisico, delicato e lievemente "fané". Tra le sue interpretazioni cinematografiche, piú che quelle da protagonista, costrette nei limiti di un "genere" dal corto respiro, piace ricordare un'aspra figura di moglie incattivita da lei disegnata con molta intelligenza in *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti. (V. anche la voce *Rissone, Giuditta* di Carlo Alberto Peano in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. V, Roma, 1962).

STEPHEN BOYD

Il 2 giugno a Los Angeles, all'età di 49 anni. Irlandese di nascita (suo vero nome William Miller) iniziò molto giovane un'attività di attore radiofonico che poi proseguí in palcoscenico, in formazioni teatrali irlandesi. Dopo un esordio cinematografico in Gran Bretagna (tra l'altro, *The Man Who Never Was*, 1957, di Ronald Neame) si trasferí a Hollywood interpretandovi, fino alla vigilia della morte, una ventina di film in parti di comprimario (*Island in The Sun*, 1958, di Robert Rossen, *Ben Hur*, 1960, di William Wyler, *The Oscar*, 1964, di Anthony Mann, *Shalako*, 1968, di Edward Dmytryk, *Slaves*, 1969, di Herbert Biberman). Fu attore di buona scuola e di corretto professionismo, dotato di una maschera intensa ma priva di impatto divistico: la sua popolarità restò infatti inferiore ai suoi reali meriti.

ROBERTO ROSSELLINI

Il 3 giugno, a Roma, all'età di 71 anni, per un infarto. Era appena reduce da Cannes dove,ancora una volta, aveva dato "scandalo" ottenendo, in qualità di presidente della giuria, che la "palma d'oro" andasse a un film, come *Padre padrone* dei fratelli Taviani, che non andava certo a rimorchio degli indirizzi tradizionali e standardizzati della produzione internazionale. Aveva in tal modo, forse consapevolmente, posto il suggello ad un'esistenza interamente giocata sul filo dell' "eccezionalità", del non conformismo, del rifiuto delle idee ricevute. Una "carriera" – che suona perfino ironico definir tale – durata quarant'anni, durante i quali aveva conosciuto i trionfi piú clamorosi e i piú forsennati ripudii, sempre osservando un atteggiamento di totale indifferenza e di completo distacco. Padre riconosciuto del neorealismo, andò poi negando che fosse mai esistita una "scuola" neorealistica; cineasta tra i massimi che siano mai stati espressi, proclamò fino all'ultimo la "morte del cinema"; fautore, negli ultimi dieci anni, della superiorità del mezzo televisivo, produsse per la televisione delle opere che del linguaggio televisivo non facevano alcun conto e che erano, ancora e sempre, cinema; assertore tenace dell'"informazione" attraverso le indagini, col suo cinema forní informazioni assai poche ma emozioni moltissime; spregiatore della tecnica, escogitò con certosina pignoleria una serie di ritrovati e "marchingegni" tecnici coi quali rendere – ma solo lui vi riusciva – piú spedito e meno vincolato il lavoro del regista; "irregolare" nei rapporti familiari, si circondò, piú che di una famiglia, di una intera tribú, ai cui componenti profuse pariteticamente affetto e cure; insofferente di qualsiasi metodologia scolastica, accettò di presiedere il Centro Sperimentale e, dopo aver passato un colpo di spugna sul precedente assetto didatti-

co, si dimenticò di crearne uno nuovo, perché evidentemente non lo interessava. Personaggio eccezionale da tutti i punti di vista, realizzò un cinema che visto nel suo complesso ha tutte le caratteristiche dell'eccezionalità. Viene ricordato in questa rubrica per obbligo di cronaca: ma è impensabile, e apparirebbe ridicolo, tracciare in questa sede un "profilo" della sua carriera, iniziatasi nel 1936 e interrottasi la mattina del 3 giugno, quando il suo cuore si è fermato. Il breve editoriale con cui si apre questo stesso fascicolo lo ricorda anche in quanto direttore della nostra rivista; ma l'opera di Rossellini, che pure ha già fatto fiorire un'abbondante letteratura critica, non ha certo esaurito tutte le possibili angolazioni interpretative né tutti i possibili motivi di interesse critico, storico, culturale ed umano. Probabilmente, ha appena cominciato. E con essa bisognerà, chissà per quanto tempo ancora, fare i conti.

LUIS CESAR AMADORI

Il 5 giugno, a Madrid, all'età di 75 anni. Nato in Italia (come il suo coetaneo Mario Soffici, scomparso pochi giorni prima di lui) ed emigrato da bambino in Argentina, è stato un regista di grande prolificità: piú di ottanta film in meno di quarant'anni, dapprima nella sua patria di adozione e successivamente in Spagna, dove si trasferí nel 1955, in volontario esilio, dopo la caduta di Peron. Autore popolare, conseguí notevole successo filmando melodrammi, "feuilleton", e commedie sentimentali, oltre a qualche biografia romanzata. Poche sue opere hanno varcato i confini dei due paesi nei quali vennero prodotte: in Italia ne arrivò qualcuna. La moglie Zully Moreno, spesso protagonista dei suoi film, lo aveva seguito in Spagna proseguendo qui, sporadicamente, la propria carriera. (V. anche la voce *Amadori, Luis Cesar* di Juan Carlos Fisner e Roberto Chiti in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. I, Roma, 1958).

ALEX PHILLIPS SR.

Il 14 giugno, a Città del Messico, all'età di 76 anni. Canadese, lavorò a Hollywood come operatore alla macchina, e poi direttore di fotografia, in più di 100 film. Nel 1931 fu chiamato in Messico per curare la fotografia del primo film sonoro prodotto in quel paese: *Santa* (1931) di Antonio Moreno. Vi si fermò stabilmente e da allora per oltre trent'anni legò il suo nome alle tappe piú importanti della cinematografia messicana. Una filmografia sterminata: si parla di quasi cinquecento film. Sotto la sua ala protettrice si formano alcune generazioni di operatori, tra i quali il suo stesso figlio, Alex jr., e soprattutto Gabriel Figueroa, che nel dopoguerra spinse all'estremo limite il tecnicismo trascendentale e la raffinatezza figurativa – talvolta al margine della leziosità – che furono caratteristiche di Phillips. Dalla massa dei registi ai quali prestò il suo eccelso professionismo spiccano Luis Buñuel (*Subida al cielo*, 1951, *Robinson Crusoe*, 1953) ed Emilio Fernandez (*La red*, 1953). In anni recenti aveva ripreso a lavorare anche ad Hollywood, in film di notevole risonanza. L'ultima sua fatica – per un film di Arthur Ripley – risale al 1973 (V. anche, per la filmografia, la voce *Phillips, Alex,* in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. V, Roma, 1962).

ALAN REED

Il 14 giugno, ad Hollywood, a 70 anni. Attore radiofonico e teatrale, e poi anche televisivo, si distinse soprattutto come interprete di "vaudeville" e come "showman". Nel cinema esordí piuttosto tardi, durante la guerra, e si fece apprezzare come caratterista di plastica evidenza, talvolta in parti di "villain", altre volte come ruvido cuor d'oro. Fu Pancho Villa in *Viva Zapata* (1952) di Elia Kazan, lavorò con Tay Garnett (*The Postman Always Rings Twice*, 1945), con Frank Capra (*Here Comes The Groom*, 1952), William Wyler (*Desperate Hours*, 1955), Raoul Walsh (*The Revolt of Mamie Stover*, 1956), Douglas Sirk (*The*

Tarnished Angels, 1957) ed altri. (v. anche la voce *Reed, Allan* di Franco Castelnovi in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. V, Roma, 1962).

GERALDINE BROOKS

Il 19 giugno, a Riverhead (N.Y.), all'età di 52 anni, per un tumore. Attrice di formazione teatrale, esordí nel cinema poco piú che ventenne mettendo in luce un buon temperamento drammatico, che però non le valse di ottenere parti di protagonista. Fu accanto a Barbara Stanwyck in *Cry Wolf* (1947) di Peter Godfrey, a Joan Crawford in *Possessed* (1947) di Curtis Bernhardt, a Joan Bennett in *The Reckless Moment* (1949) di Max Ophüls, ad Anna Magnani in *Vulcano* (1950) di William Dieterle. Infine protagonista, in Italia, dell'irrilevante *Ho sognato il paradiso* (1950) di Giorgio Pastina. Tornata a Hollywood, riprese una carriera di comprimaria inadeguata alle sue presumibili qualità. D'altro canto, sposatasi con lo scrittore e sceneggiatore Budd Schulberg,andò rallentando l'attività cinematografica, apparendo invece abbastanza spesso, e fino all'anno scorso, in spettacoli televisivi. Resta il ricordo di un volto affilato e intenso e di un talento rimasto in parte inespresso. (V. anche la voce *Brooks, Geraldine* di Tino Ranieri, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. I, Roma, 1958).

GAETANO CARANCINI

Il 24 giugno a Roma, all'età di 67 anni. Era una delle figure piú note del giornalismo cinematografico italiano, nelle cui fila militava da oltre quarant'anni. Collaboratore delle principali riviste italiane, nel 1945 aveva assunto la critica del quotidiano «La voce repubblicana», e l'ha tenuta fino alla fine. Al tempo stesso fu attivo nel campo dell'animazione culturale, occupandosi per alcuni anni del Circolo romano del cinema e poi della Federazione dei circoli del cinema. Diresse anche «Star», un settimanale che oggi appare uno dei pochi punti di riferimento, d'informazione e di valutazione di quella fervida stagione dello spettacolo italiano che fiorí nell'immediato dopoguerra. Da molti anni era anche redattore di rubriche cinematografiche per la Radiotelevisione italiana. Autore di sceneggiature e, negli anni cinquanta, redattore capo del cinegiornale «Mondo libero», fondatore del Sindacato giornalisti cinematografici, di cui era presidente al momento della morte, Carancini va ricordato per il multiforme attivismo culturale e per il sincero, appassionato amore per il cinema; ma piú ancora per la probità del suo professionismo e la signorilità del suo tratto umano.

JACQUELINE AUDRY

Il 30 giugno, a Parigi, a 69 anni. Già segretaria di edizione e poi assistente di numerosi registi tra cui Pabst, Ophüls, Delannoy, alla fine della guerra entrò nell'allora ristretto numero delle donne registe, acquistando una certa notorietà con una serie di film in cui tentava l'analisi di comportamenti e psicologie femminili, in bilico tra un sentimentalismo zuccheroso e una drammaticità tutta letteraria. Alcune riduzioni da Colette (*Gigi*, 1949, *Mitsou*, 1956) diedero un risultato felice, grazie anche all'apporto di un'attrice sensibile come Danièle Delorme; deludente apparve invece un *Huis Clos* (1954) dal dramma di Sartre. Negli anni '60 la Audry proseguì più stancamente, e non senza gravi concessioni alla volgarità, una carriera iniziatasi sotto il segno dell'ambizione e poi arenatasi nelle secche di una *routine* del tutto anonima. (v. anche la voce *Audry, Jacqueline* di Roberto Chiti in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. I, Roma, 1958).

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 16 maggio al 30 giugno 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Actas de Marusia — Storia di un massacro — v. **Actas de Marusia**

Actas de Murusia (Actas de Marusia — Storia di un massacro) — **r.**: Miguel Littin — **s.**: basato su un racconto orale di Patricio Mans — **sc.**: M.Littin — **f.** (Technicolor): Jorge Stahl jr. — **mo.**: Ramon Aupart, Alberto Valenzuela — **m.**: Mikis Theodorakis — **int.**: Gian Maria Volonté (Gregorio), Claudio Obregon (un unionista), Diana Bracho (la maestra), Eduardo Lopez Rojas (un ufficiale), Ernesto Gomez Cruz (Criscuolo), Patricia Reyer Spindola (Rosa), Arturo Beristain (Arturo), Salvador Sanchez (Sebastian) — **p.**: Arturo Feliu per Conacine — **o.**: Messico, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 105'.

V. recensione di Giorgio Polacco in questo fascicolo a p. 115

Alle Menschen werder Brüder (Raus Kamaraden) — **r.**: Alfred Vohrer — **s.**: basato su un romanzo di Johannes Mario Simmel — **sc.**: Manfred Purzer — **f.** (Colore): Charly Steinberger — **scg.**: Wolf Englert — **mo.**: Ingeborg Taschner — **m.**: Erich Ferstl — **int.**: Harald Leipnitz (Werner Mark), Doris Kunstmann (Lilian), Rainer von Artenfels (fratello di Werner), Klaus Schwarzkopf, Herbert Fleischmann, Konrad Georg, Elisabeth Volkmann, Christiane Maybach, Ingrid van Bergen, Alf Marholm, Heinz Baumann, Edith Schultze-Westrum, Hermann Lenschau, Robert Blanco — **p.**: Roxy Film-GmbH — **o.**: Germania Occ., 1973 — **di.**: Orange (reg.) — **dr.**: 108'.

Anno Domini — v. **Anno Domini 1573**

Anno Domini 1573 (Anno Domini) — **r., s., sc.**: Vatroslav Mimica — **f.** (Colore): Branko Blazina — **scg.**: Vljko Despotovic — **c.**: Ferdinando Kulmer — **mo.**: Vuksan Lukovak — **m.**: Alfi Kabiljo — **int.**: Fabijan Sovagovic, Velimir Zivojinovic,

Pavle Vujisic, Franjo Majetic, Srdjan Mimica, Marina Nemet, Zvonimir Crnko Zdenka, Djuro Utjesinovic, Stole Arandjelovic, Boris Festini, Ivica Pajer, Adam Cejvan, Aco Jovanovski, Miodrag Krivakapic, Zdenka Trach, Ilija Ivezc, Natasa Maricic, Charles Millot, Lojze Rozman, Minja Nikolic, Julije Perlaki, Petar Dobric, Zaim Muzaferija, Vladimir Medar, Edo Perocevi, Mato Ergovic, Ivica Kunej, Fahro Jonjhodzie, Mladen Vasari — **p.**: Jadran Film Production — **o.**: Jugoslavia, 1975 — **di.**: Evi (reg.) — **dr.**: 108'.

Attenti a quei due... L'ultimo appuntamento! — v. **Persuaders, The**

Bella e la bestia, La — r., s., sc.: Luigi Russo — **f.** (Eastmancolor): Aldo De Robertis — **m.**: Piero Umiliani — **int.**: Lisbeth Hummel, Robert Hundar, Nicolò Piccolomini, Philippe Hersent, Brigitte Petronio, Piera Maria Caretto, Françoise Gerardine, Anna Maria Bottini, Maximo Cosentini — **p.**: Luigi Mondello per Daino Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Capitol — **dr.**: 105'.

Il film si compone di quattro episodi: **La schiava; Zooerastia; La fustigazione; La promessa.**

Bound for Glory (Questa terra è la mia terra) — **r.**: Hal Ashby — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: United Artists.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 92, e altri dati a pag. 122.

Bravata, La — r., s.: Roberto Bianchi Montero — **sc.**: Odoardo Fiory, Giorgio Cristallini — **f.** (Telecolor): Gino Santini — **m.**: Nino P. Tassone, Nico Fidenco — **int.**: Franca Gonella, Silvano Tranquilli, Ajita Wilson, Ree Martin, Venantino Venantini, Red Martin, Mario Antoni, Domenico Bua, Mario Gambetta, Franco Garofalo, Umberto Liberati, Enrico Maisto, Armando Marra, Tommaso Palladino — **p.**: Ersi Production International — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Koala-Films (reg.) — **dr.**: 87'.

Breaking Point (Punto di rottura) — **r.**: Bob Clark — **r. 2ª unità:** Bud Cardos — **asr.**: Tony Thatcher, Don Brough, Richard Flower — **s.**: Roger E. Swaybill — **sc.**: R.E. Swaybill, Stanley Mann — **f.** (Panavision, colore): Marc Champion — **scg.**: Wolf Kroeger — **mo.**: Stan Cole — **m.**: David McLey — **int.**: Bo Svenson (Michael McBain), Robert Culp (Frank Sirrianni), Belinda J. Montgomery (Diana McBain), Stephen Young (Peter Stratis), John Colicos (Vincent Karbone), Linda Sorenson (Helen McBain), Jeffrey Lynas (Andy Stratis), Gerry Salsberg (Vigorito), Richard M. Davidson (Hirsch), Jonathan White (William Redpath), Alan McRae (Ted Buchanan), Dwayne McLean (Petrucci), Doug Lennox (Gilligan), Jim Hunter (Domani), Bud Cardos (Fleming), Joanna Noyes (Sarah), Ken Camroux (assistente del procuratore distrettuale), Ken James (Hagerty), Bill Kemp (commissario McGuire), David Mann (il poliziotto) — **dp.**: David Robertson — **pe.**: Harold Greenberg, Alfred Pariser — **p.**: Breaking Point Productions — Canadian Film Development Corporation and Famous Players — Astral Bellevue Pathé — 20th Century Fox — **pa.**: Ken Goch, Larry Jeffery — **o.**: Canada, 1976 — **di.**: 20th Century Fox — **dr.**: 95'.

Brutes and Savages (Quel motel vicino alla palude) — **r.**: Tobe Hooper — **s.**: Alvin L. Fast, Mardi Rustman — **sc.**: Kim Henkel — **f.** (Eastmancolor): Robert Caramico — **m.**: T. Hooper, Wayne Bell — **int.**: Stuart Whitman, Mel Ferrer, Marilyn Burns, Neville Brand, Carolyn Jones, Kile Richards, Robert Englund, Betty Cole, Ronald W. Davis, Janus Blyth, Christine Schneider — **p.**: Mars Production Corporation — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Fida Cinematografica — **dr.**: 90'.

Bumsfidelen Mädchen vom Birkenhof, Die (Esperienze erotiche di una ragazza di campagna) — **r.**: Michael Thomas [Erwin C. Dietrich] — **s., sc.**: Manfred Gre-

gor – **f.** (Colore): Peter Baumgartner – **mo.**: Marie-Luise Buschke – **m.**: Walter Baumgartner – **int.**: Nadine De Rangot, Monika Rhode, Helga Blabst, Laurel Conic – **p.**: Elite – **o.**: Svizzera, 1974 – **di.**: Orange – **dr.**: 80'.

Burke and Hare (Mercanti di carne umana) – **r.**: Vernon Sewell – **asr.**: Ray Corbett – **s., sc.**: Ernle Bradford – **f.** (Colore DeLuxe): Desmond Dickinson – **scg.**: Scott Macgregor – **mo.**: John Colville – **m., dm.**: Roger Webb – **ca.**: R. Webb, Norman Newell, cantante da The Scaffold – **int.**: Derren Nesbitt (Burke), Glynn Edwards (Hare), Harry Andrews (Dr. Knox), Dee Shenderey (Mrs. Burke), Yootha Joyce (Mrs. Hare), Françoise Pascal (Marie), Alan Tucker (Arbuthnot), Paul Greaves (Ferguson), Joan Carol, (Madame Thompson), Thomas Heathcote (Paterson), David Pugh (Jamie), Robin Hawdon (Angus), Yutte Stensgaard (Janet) – **dp.**: David Griffiths – **pe.**: Kenneth W. Shipman – **p.**: Guido Coen per K. Shipman Productions-Armitage – **o.**: Gran Bretagna, 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Cannonball (Cannonball) – **r.**: Paul Bartel – **r. 2ª unità:** Alan Gibbs – **asr.**: Cathy McCabe, Jan Lloyd – **s., sc.**: P. Bartel, Donald C. Simpson – **f.** (Metrocolor): Tak Fujimoto – **scg.**: Michel Levesque – **c.**: Cheryl Beasley – **mo.**: Morton Tubor – **m.**: David A. Axelrod – **ca.**: «He's Just a Man» di D.A. Axelrod, Delaney Bramlett, cantata da D. Bramlett; «Green Eyed Surfer Boy», «I'm Sorry», «Oh, How I'll Cry When You Go», di P. Bartel; «My Racin' Heart» di Gerrit Graham, eseguita dall'autore – **int.**: David Carradine (Coy «Cannonball» Buckman), Bill McKinney (Cade Redman), Veronica Hamel (Linda), Gerrit Graham (Perman Waters), Robert Carradine (Jim Crandell), Belinda Balaski (Maryann), Judy Canova (Sharma Capri), Carl Gottlieb (Terry McMillan), Archie Hahn (Zippo Friedman), Davide Arkin (produttore TV), John Herzfeld (Sharpe), James Keach (Wolfe Messer), Dick Miller (Bennie Buckman), Louisa Moritz (Louisa), Mary Woronov (Sandy Harris), Patrick Wright (Brad Philips), Stanley Clay (Beutell Morris), John Alderman, Deirdre Ardell, Gretchen Ardell, Allan Arkush, Gary Austin, Linda Civitello, Jim Conners, Roger Corman, Peter Cornberg, Joe Dante, Miller Drake, Wendy Bartel, Joe McBride, Todd McCarthy, Mike Finnell, Samuel W. Gelfman, Paul Glickler, David Gottlieb, Lea Gould, Diane Lee Hart, George Wagner, Glen Johnson, Jonathan Kaplan, Aron Kincaid, Saul Krugman, James Lashly, Keith Michl, Read Morgan, Mary-Robin Redd, Glynn Rubin, Martin Svorsese, Donàld C. Simpson, Joe Wong, P. Bartel – **dp.**: Peter Cornberg – **pe.**: Run Run Shaw, Gustave Berne – **p.**: Samuel W. Gelfman per Harbor Productions, Los Angeles/Shaw Brothers, Hong Kong – **pa.**: P. Cornberg – **o.**: U.S.A. - Hong Kong, 1976 – **di.**: Delta – **dr.**: 100'.

Cara dolce nipote – **r.**: Andrea Bianchi – **s., sc.**: Pietro Regnoli – **f.** (Telecolor): Franco Villa – **mo.**: Mariano Arditi – **m.**: Elisio Mancuso – **int.**: Ursula Heinle (Daniela), Francesco Parisi (il finto pilota), Lucio Flauto (zio Corrado), Femi Benussi (Marietta) – **p.**: Gabriele Crisanti, Vincenzo Genesi per Cinema General E. – **o.**: Italia, 1976 - **di.**: C.I.A. – **dr.**: 90'.

Car Wash (Car Wash - Stazione di servizio) – **r.**: Michael Schultz – **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: C.I.C.
V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in Bianco e Nero, 1977 n. 3, p. 91, e altri dati a p. 123.

Casanova & Co. (Casanova e Company) – **r.**: François Legrand [Franz Antel]– **s.**: F. Antel, Tom Priman – **sc.**: Joshua Sinclair, T. Priman – **f.** (Eastmancolor): Hans Matula, Angelo Pennoni – **scg.**: Nino Borghi – **c.**: Helga Bandini Sierch – **mo.**: Michel Lewin – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Tony Curtis, Britt Ekland, Sylva Koscina, Marisa Berenson, Marisa Mell, Umberto Orsini, Hugh Griffith, Jean Le-

febvre, Andréa Ferreol, Carla Romanelli, Katia Christine, Victor Spinetti, Lillian Mueller, Marisa Mantovani, Werner Pochath, Olivia Pascal, Umberto Raho, Giacomo Rossi Stuart, Jenny Arasse — **p.**: F. Antel, Carl Szokoll per Neue Delta/Panther/Cofci/Tv 13 — **o.**: Austria - Italia - Francia - Germania Occ., 1976 — **di.**: Maxi Cinematografica — **dr.**: 104'.

Charles Chaplin: la storia dell'omino piú divertente del mondo — v. **Funniest Man in the World, The**

Cho chow Kung Fu (La sorella di Bruce Lee) — **r.**: Ng Huang — **s., sc.**: Lei Chi Ming, Ng. Huang — **int.**: Kuo Saiuo Cheung, Tsun Yuen, Chen Ying Feung, Tom Keena, Vicky Pacino, Angelique Pettyjohn, Janet Wood — **p.**: Fortuna — **o.**: Hong Kong — **di.**: Telemondo — **dr.**: 85'.

Choice of Weapons, A — v. **Trial by Combat**

Concerto di fuoco — v. **Savage**

Demone sotto la pelle, Il — v. **Parasite Murders, The**

[**Drago non perdona, Il**] — **r.**: Shih Tien — **int.**: Sharly Wang, Shih Tien, Yin Sze lenah, Ta Chi-Ming Chi — **p.**: Sunrise — **o.**: Hong Kong — **di.**: Regionale — **dr.**: 110'.

Eccesso di difesa — v. **Jackson County Jail**

Esperienze erotiche di una ragazza di campagna — v. **Bumsfidelen Mädchen vom Birkenhof, Die**

Farmer, The (Il reduce) — **r.**: David Berlatsky — **s., sc.**: George Fargo, Janice Colson Dodge, Patrick Regan, John Cormody — **f.** (Colore): Irv Goodnoff — **scg.**: Charlie Hughes — **c.**: Vickie Sanchez, Marydith Chase, Angel Tompkins — **mo.**: Richards Weber — **m.**: Hugo Montenegro — **int.**: Gary Conway (Kyle Martin), Angel Tompkins (Betty), Michael Dante (Johnny O.), George Memmoli (Passini), Timothy Scott (Weasel), Jack Waltzer (Doc Valentine), Ken Renard (Ciabatta), John Popwell (Conners), Eric Weston — **p.**: G. Conway per FAI Cinema-Milway Production — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Ceiad Columbia — **dr.**: 95'.

Fase IV: distruzione terra — v. **Phase IV**

Figliastra, La (Storia di corna e di passione) — **r.**: Edoardo Mulargia — **s.**: Luigi Angelo — **sc.**: Piero Regnoli, L. Angelo, Giuseppe Carbone — **f.**: (Telecolor) — **m.**: Gianfranco Di Stefano — **int.**: Sonia Jeanine, Lucretia Love, Bruno Scipioni, Nino Terzo, Maristella Greco, Beppe Carbone, Nadia Valli, Gina Giuri, Franch Enotera — **p.**: Austerity Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Helvetia Film (reg.) — **dr.**: 88'.

Funniest Man in the World, The (Charles Chaplin: la storia dell'omino più divertente del mondo) — **r., s., sc.**: Vernon P. Becker — **mo.**: William C. Dalzeu — **m.**: Albert Hague — **int.**: Charles Chaplin, Douglas Fairbanks sr., Fatty Arbuckle, Alice Davenport, Edna Purviance, Mabel Normand, Chester Conklin, Ben Turpin, Marie Dressler, Ford Sterling, Stan Laurel, Oliver Hardy — **p.**: Vernon Becker per Funnyam Inc. — **o.**: U.S.A., 1969 — **di.**: Società Italiana Distribuzione Films — **dr.**: 90'.

Fussgänger, Der 7(Il pedone) — **r.**: Maximilian Schell — s., sc.: M. Schell, Dagmar Hirtz, Franz Zeitz — **f.** (Panoramica, Colore): Wolfgang Treu, Klaus Konig — **mo.**: D. Hirtz — **m.**: Manos Hadjidakis — **int.**: Kustav Rudolf Sellner (Heinz Alfred Giese), Peter Hall, Gila von Weitershausen, Ruth Hausmeister, M. Schell, D. Hirtz, Elisabeth Bergner, Lil Dagover — **p.**: Franz Seiter Film-MFG-Film/Alfa Film/Zev — **o.**: Germania Occ.-Svizzera-Israele, 1973 — **do.**: Stella (reg.) — **dr.**: 92'.

Gef hliche Spiele (Maladolescenza) — **r., s.**: Pier Giuseppe Murgia — **sc.**: B. Alberti, A. Pagani — **f.** (Panoramica, Technospes): Elias Lothar — **c.**: Anita Ravosi — **mo.**: Inga Seyric — **m.**: Jurgen Brews — **int.**: Martin Loeb (Fabrizio), Lara Wendel (Laura), Eva Jonesco (Silvia), il cane Xylot — **p.**: Franco Cancellieri per Cinema 23 Film — **o.**: Germania Occ.-Italia, 1977 — **di.**: VIS (reg.) — **dr.**: 93'.

Genova a mano armata — r., s., sc.: Mario Lanfranchi — **f.** (Colore): Federico Zanni — **mo.**: Daniele Alabiso — **m.**: Franco Micalizzi — **int.**: Tony Lo Bianco (l'americano), Maud Adams (dott. Meyer), Howard Ross [Renato Rossini] (Caleb), Adolfo Celi, Fiona Florence [Luisa Alcini], Yanti Somer, Gigi Bonos, Andrea Montuschi, Daniele Pagano, Barbara Vittoria Calori, Carla Gravina, Giorgio Grassi — **p.**: Mario Lanfranchi per Intervision — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Helvetia (reg.) — **dr.**: 93'.

Giorni roventi del poliziotto Buford, — v. **Part 2 Walking Tall**

Hora de Maria y el pajaro de oro, La — r.: Rodolfo Kuhn — **s., sc.**: R. Kuhn, Eduardo Gudino Kieffer — **f.** (Eastmancolor): Alberto Basail — **mo.**: Alfred Levinsky — **m.**: Oscar Lopez — **int.**: Leonór Masno (Maria), Dora Baret (la signora), Jorge Rivera Lopez (il padrone), Marta Albertini (Irma), Milagros de la Vega (la nonna), Arturo Puig (Cardozo) — **p.**: Neci Production — **o.**: Argentina, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 91'.

Inferno dei mongoli, L' — v. **Ma-k'o P'o-lo**

Inframan - L'altra dimensione — v. **Super Inframan, The**

Jackson County Jail (Eccesso di difesa) — **r.**: Michael Miller — **r. 2ª unità**: Jan Kiesser — **asr.**: Richard Schor, Gary Dorf — **s., sc.**: Donald Stewart — **f.** (Metrocolor): Bruce Logan — **scg.**: Michael McCloskey — **c.**: Cornelia McNamara [Yvette Mimieux], Penelope Jacques — **mo.**: Caroline Ferriol — **m.**: Loren Newkirk — **int.**: Yvette Mimieux (Dinah Hunter), Tommy Lee Jones (Coley Blake), Robert Carradine (Bobby Ray), Frederic Cook (Hobie), Seven Darden (sceriffo Dempsey), Howard Hesseman (David), John Lawlor (deputato Burt), Britt Leach (Dan Oldum), Nan Martin (Allison), Nancy Noble (Lola), Clifford Emmich (sig. Bigelow), Michael Ashe (sig. Cooper), Edward Marshall (sig. Blight), Lisa Copeland, Marcie Drake, Betty Thomas, Ken Lawrence, Arthur Wong, Marci Barkin, Michael Hilkene, Roy David Hagle, William Molloy, Ira Miller, Jackie Robin, Gus Peters, Patrice Rohmer, Amparo Mimieux, Mary Woronov, Richard Lockmiller, Jack O'Leary, Duffy Hambleton, Mark Carlton, Don Hinz, James Arnett, Norma Moye, Hal Needham — **dp.**: R. Schor, M. Carlton — **pe.**: Roger Corman — **p.**: Jeff Begun per New World Productions — **pa.**: Paul Gonsky — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: United Artists — **dr.**: 85'.

Largas vacaciones del '36, Las (La lunga vaganza del '36) — **r.**: Jaime Camino — **o.**: Spagna, 1976 — **di.**: Italnoleggio.

V. recenzione di Paolo Gobetti in questo fascicolo a p. 116 e altri dati in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8 a p. 17.

Last of the Mobile Hotshots (La poiana vola sul tetto) — **r.**: Sidney Lumet — **asr.**: Burt Harris — **s.**: basato sul racconto «The Seven Descents of Myrtle» di Tennessee William — **sc.**: Gore Vidal — **f.** (Technicolor): James Wung Howe — **scg.**: Tony Walton — **mo.**: Alan Heim — **m.**: Quincy Jones — **int.**: James Coburn (Jeb), Lynn Redgrave (Myrtle), Robert Hooks (James detto pulcino), Perry Hayes (George), Reggie King (Rube) — **p.**: Sidney Lumet per Warner Bros — **pa.**: Jim Di Gangi — **o.**: U.S.A., 1969 — **di.**: Regionale — **dr.**: 100'.

Lautari, I — v. **Leutari**

Leutari (I lautari) — **r., s., sc.**: Emil Lotianu — **f.** (Panoramica, Colore): Vitali Kalasnikov — **mo.**: V. Slavie Dimidriu — **m.**: Evgenji Doga — **int.**: Serghej Lunkevic (Toma Alistar), Dimitru Kebescescu, Olga Kimpianu (Ljanka), Svetlana Toma, Galina Wodjniskaja, V. Kubucka — **p.**: Moldava-Film — **o.**: U.R.S.S., 1971 — **di.**: World (reg.) — **dr.**: 125'.
V. recensione di Giovanni Grazzini in questo fascicolo a p. 118

Lunga vacanza del '36, La — v. **Largas vacaciones del '36, Las**

Ma-k'o P'o-lo (L'inferno dei mongoli) — **r.**: Chang Cheh — **s., sc.**: I Kuang, Chang Cheh — **f.** (Eastmancolor): Kung Mu To — **mo.**: Kuq Ting-hung — **m.**: Chen Yung-yu — **int.**: Richard Harrison (Marco Polo), Alexanders Fu Sheng (Li Hsiungfeng), Chi Kuan-chun (Chou Hsing-chung), Shih Szu (Wang Yung) — **p.**: Shaw Brothers — **o.**: Hong Kong, 1975 — **di.**: Kent (reg.) — **dr.**: 115'.

Maladolescenza — v. **Gef heliche Spiele**

Marchesa Von..., La — v. **Marquise Von O..., Die**

Marquise Von O..., Die (La marchesa Von...) — **r.**: Eric Rohmer — **asr.**: Göts Otto — **s.**: basato su un racconto di Heinrich von Kleist — **sc.**: E. Rohmer — **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros — **scg.**: Rolf Kaden, Halo Gutschwager, Roger von Möllendorff — **c.**: Moidelle Bickel — **mo.**: Cécile Decugis — **m.**: Roger Delmotte — **int.**: Edith Clever (Marchesa von O...), Bruno Ganz (Conte), Peter Lühr (padre della Marchesa), Edda Seippel (madre della Marchesa), Otto Sander (fratello della Marchesa), Ezzo Huber (inserviente), Bernhard Frey (Leopardo), Ruth Drexel (la donna saggia), Eduard Linkers (dottore), Eric Schachinger (generale russo), Richard Rogner (ufficiale russo), Eric Rohmer (soldato russo), Franz Pikola, Theo de Maal (uomini nella città), Thomas Straus (postino), Volker Frächtel (Priest), Marion Müller, Heidi Möller (le cameriere), Petra Meier, Manuela Mayer (bambini della Marchesa) — **dp.**: Jochen Girsch — **p.**: Klaus Hellvig, Barbet Schroeder per Janus-Film Produktion, Frankfurt/Les Films du Losange, Paris — **pa.**: Margaret Menegoz — **o.**: Germania Occ. — Francia, 1976 — **di.**: Vis (reg.) — **dr.**: 107'.
V. recensione di Gianni Rondolino in questo fascicolo a p. 119

Maschio latino... cercasi — **r.**: Giovanni Narzisi — **f.**: (Technospes) — **int.**: Adriana Asti, Gino Bramieri, Vittorio Caprioli, Stefania Casini, Carlo Giuffré, Gianfranco D'Angelo, Gloria Guida, Dayle Haddon, Aldo Maccione, Luciano Salce, Orazio Orlando — **p.**: Giulio Scanni per Staff Professionisti Associati-Pelican Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Pelican Film.

Mayday: 40,000 Ft! (Terrore a 12 mila metri) — **r.**: Robert Butler — **asr.**: Brad Aronson — **s.**: basato su un romanzo di Austin Ferguson — **sc.**: A. Ferguson, Dick Nelson, Andrew J. Fenady — **f.** (Technicolor): William B. Jurgensen — **scg.**: Robert Kinoshita — **mo.**: Nick Archer — **m.**: Richard Markowitz — **int.**: David Jan-

ssen (Capitano Pete Douglass), Don Meredith (Mike Fuller), Christopher George (Stan Burkhart), Ray Milland (Dr. Joseph Mannheim), Linda Day George (Cathy Armello), Marjoe Gortner (Greco), Broderick Crawford (Marshal Riese), Jane Powell (Kitty Douglass), Maggie Blye (Susan Mackenzie), William Bryant (Kent), John Pickard (Wynberg), Steven Marlo (controllore), Jim Chandler (dottore), Phillip Mansour (Surgeon), Al Molinaro (Forenzo), Kathleen Bracken (Julia), Bill Catching (Dowling), Norland Benson (Jerry), Philip Baker Hall (reporter), Bert Williams (Lars), Buck Young (Guard), Bill Harlow (2° reporter), Alan Foster (3° reporter), Garry McLarty (Carmichael), Tom Drake, Christopher Norris, Harry Rhodes, Warren Vanders, Shani Wallis — **dp.**: Mike Frankovich — **p.**: Andrew J. Fenady per A. J. Fenady Associates, Warner Brothers — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 95'.

Mercanti di carne umana — v. **Burke and Hare**

Moglie del professore, La — v. **Petersen**

Mondo porno oggi — **r.**: G. McRoots — **p.**: Trenker GmbH — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Zenith Cinematografia — **dr.**: 88'.
Si tratta di un film documentario suddiviso in sedici capitoli: **Il club della frusta; Il ristorante del sesso; Porno Show a domicilio; La ragazza e la pantera; La bella e la bestia; Donne e animali; Il libido; La bambola elettrica; Living Show; Il misuratore dell'amplesso; Riti sadomasochisti; Il body painting; L'erotismo nell'arte; Il Club dove tutto è lecito; Swinging Center per coppie; L'hotel del sesso.**

Notte dell'alta marea, La — **r.**: Luigi Scattini — **s.**: basato sul romanzo «Il corpo» di Alfredo Todisco — **sc.**: L. Scattini — **f.** (Panoramica, Colore): Benito Frattari — **mo.**: L. Scattini, Graziella Zita — **m.**: Piero Umiliani — **int.**: Anthony Steel (Richard Butler), Annie Belle (Diana), Hugo Pratt (Philip), Pam Grier, Giacomo Rossi Stuart, Alain Montpetit, Gerardo Amato — **p.**: Carlo Ponti per Champion, Roma/Canafox, Montreal — **o.**: Italia-Canada, 1977 — **di.**: I.I.F. — **dr.**: 90'.

Occhio dietro la parete, L' — **r., s., sc.**: Giuliano Petrelli — **f.** (Vistavision, Colore): Cristiano Pogany — **mo.**: Gian M. Messeri — **m.**: Pippo Caruso — **int.**: John Philip Law (Arturo), Fernando Rey (Paolo), Olga Bisera (Olga), José Quaglio (Ottavio), Joseph Jenkins (il ballerino negro), Roberto Posse, Enzo Robutti **p.**: E. Gallo, Carlo Policreti per Cinemondial — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: C.I.A-LIA — **dr.**: 90'.

Parasite Murders, The (Il demone sotto la pelle) — **r., s., sc.**: David Cronenberg — **f.** (Colore): Robert Saad — **scg.**: Erla Gliserman — **mo.**: Patrick Dodd — **int.**: Paul Hampton (Roger St. Luc), Joe Silver (Rollo Linsky), Lynn Lowry (Forsythe), Allan Migicovsky (Nicholas Tudor), Susan Petrie (Janine Tudor), Barbara Steele (Betts), Ronald Mlodzik (Merrick), Barry Boldero (detective Heller), Camil Ducharme (sig. Guilbault), Hanka Posnanska (sig.ra Guilbault), Wally Martin (portiere), Vlasta Vrana (Kresimer Sviben), Silvie Debois (Benda Sviben), Al Rochman (Parkins), Julie Wildman (sig.na Lewis), Arthur Grosser (sig. Wolfe), Edith Johnson (Olive), Dorothy Davis, Charles Perley, Joy Coghill, Joan Blackman, Kristen Bishopric, Fred Doederlein, Sonny Forbes, Nora Johnson, Cathy Graham, Robert Brennen, Felicia Shulman, Roy Whittan, Denis Payne, Kevin Fenlow — **dp.**: Don Carmody — **pe.**: Alfred Pariser — **p.**: Ivan Reitman per Cinepix-Canadian Film Development Corporation — **pa.**: John Dunning, André Link — **o.**: Canada, 1974 — **di.**: Graffitti Italiana — **dr.**: 87'.

Part 2 Walking Tall (I giorni roventi del poliziotto Buford) — **r.**: Earl Bellamy — **asr.**: David [Buck] Hall, Phil Ball — **s., sc.**: Howard B. Kreitsek — **f.** (Colore De

Luxe): Keith Smith – **scg.**: Phil Jefferies – **c.**: Bruce Walkup, Betsy Cox – **mo.**: Art Seid – **m.**: Walter Scharf – **Int.**: Bo Svenson (poliziotto Buford), Luke Askew (Pinky Dobson), Noah Beery (Carl), John Chandler (Ray Henry), Robert Doqui (Obra Eaker), Bruce Glover (Grady Coker), Richard Jaeckel, Brooke Mills, Logan Ramsey, Angel Tompkins, Lurene Tuttle, Leif Garrett, Dawn Lyn, William Bryant, Lloyd Tatum, Levi Frazier Jr., Red West, Jon R. Wilson, Ken Zimmerman, Archie Grinalds, Allen Mullikin, Libby Boone, Jimmy Moore, Frank McRae, Gary M. Darling – **dp.**: Floyd Joyer – **p.**: Charles A. Pratt per Bing Crosby Productions – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 109'.

Passi di morte perduti nel buio – **r.**: Maurizio Pradeaux – **s., sc.**: Arpad De Riso, M. Pradeaux – **f.** (Techniscope, Technicolor): Aldo Ricci – **mo.**: Enzo Alabiso – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Robert Webber, Leonard Mann, Vera Krouska, Nino Maimone, Barbara Seidel, Marci Liz Eugene, Imelde Marani, Albertina Capuani – **p.**: Ugo Rossetti per Salaria Film, Roma/D. Dilitriades Film, Atene – **o.**: Italia-Grecia, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Pedone, Il – v **Fussgager, Der**

Penitencier pour femmes/Frauengefang (Una secondina in un carcere femminile) – **r.**: Jess Franco [J. F. Manera] – **f.** (Panoramica, Colore): Ramon Velasquez [David Khunno] – **mo.**: Raymond Dubois – **m.**: Daniel White – **Int.**: Lina Romay, Benny Cardoso, Charlie Christian, Paul Muller, Ray Hardy, James Danon – **p.**: Elite Film General Int. – **o.**: Svizzera, 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Persuaders, The (Attenti a quei due... L'ultimo appuntamento) [ep. dalla serie televisiva] – **r.**: Basil Dearden, Leslie Norman – **s., sc.**: Donald James – **f.** (Technicolor): Tony Spratling – **mo.**: Peter Pitt, Dereek Hyoe Chambers – **m.**: Ken Thorne – **int.**: Tony Curtis (Danny White), Roger Moore (Lord Brett Sinclair), Suzy Kendall (la truffatrice), Terry Thomas (Archibald), Lawrence Naismith, Jennie Linden, Terence Morgan – **p.**: Robert Balten S. Bacher, Terry Nation per I.T.C. – **o.**: Gran Bretagna, 1970-72 – **di.**: Variety – **dr.**: 90'.

Petersen (La moglie del professore) – **r.**: Tim Burstall – **sc.**: David Williamson – **f.** (Colore): Robin Copping – **scg.**: Bill Hutchinson – **mo.**: David Bilcock – **m.**: Peter Best – **int.**: Jack Thompson (Tony Petersen), Jacki Weaver (Susie Petersen), Joey Hohenfels (Debbie), Amanda Hunt (Carol), George Mallaby (Executive), Arthur Dignam (Charles Kent), David Phillips (Heinz), Helen Morse (Jane), Christine Amor (Annie), Wendy Hughes (Trish Kent), Ann Pendlebury (Peggy), Dina Mann (Robin), Belinda Giblin (Moira), Karen Petersen (Teresa), Syd Conabere (padre di Annie), Charmain Jacka (madre di Annie), John Orcsik (Walter), Robert Hewitt (1° Bikie), Lindsay Smith (2° Bikie), Tim Robertson (3° Bikie), Graham Mathrick (4° Bikie), John Ewart (Pete), Sandy McGregor (Marg), Moira Farrowa (Signora Blunden), Cliff Ellen (1° Bushman), Bill Bennett (2° Bushman), David Ravenswood (Dr. Fredericks) – **p.**: Tim Burstall per Hexagon Films – **pa.**: Alan Finney – **o.**: Australia, 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

Phase IV (Fase IV: distruzione terra) – **r.**: Saul Bass – **asr.**: Bill Cartlidge – **s., sc.**: Mayo Simon – **f.** (Technicolor): Dick Bush – **f. 2ª unità:** Jack Mills – **scg.**: John Barry – **mo.**: Willy Kemplen – **m.**: Yamashita – **Int.**: Nigel Davenport (Ernest Hubbs), Lynne Frederick (Kendra), Michael Murphy (James Lesko), Alan Gifford (Signor Eldridge), Helen Horton (Signora Eldridge), Robert Henderson (Clete) – **dp.**: Eve Monley – **p.**: Alced per Paramoun-P.B.R. Productions – **o.**: Gran Bretagna, 1973 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 85'.

V. recesnione di Virgilio Tosi in questo fascicolo a p. 122

Poiana vola sul tetto, La — v. **Last of the Mobile Hotshots**

Possession of Joel Delaney, The (Possession) — **r.**: Waris Hussein — **asr.**: Alan Hopkins, Mike Haley — **s.**: basato su un romanzo di Romana Stewart — **sc.**: Matt Robinson, Grimes Grice — **f.** (Eastmancolor): Arthur J. Ornitz — **scg.**: Philip Rosenberg — **mo.**: John Victor Smith — **m., dm.**: Joe Raposo — **int.**: Shirley McLaine (Norah Benson), Perry King (Joel Delaney), Michael Horden (Justin), David Elliott (Peter Benson), Lisa Kohane (Carrie Benson), Barbara Trentham (Sherry), Lovelady Powell (Erika), Edmundo Rivera Alvarez (Don Pedro), Teodorina Bello (signora Perez), Robert Burr (Ted Benson), Mariam Colon (Veronica), Ernesto Gonzalez (giovane uomo), Aukie Herger (sig. Perez), Earl Hyman (Charles), Marita Lindholm (Marta Benson), Peter Turgeon (detective Brady), Paulita Iglesias, Stan Watt, José Fernandez — **p.**: ITC-Haworth Productions — **o.**: U.S.A., 1971 — **di.**: INDIEF — **dr.**: 108'.

Prima notte di nozze — **r., s., sc.**: Corrado Prisco — **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Lotti — **mo.**: Gianfranco Amicucci — **m.**: Armando Trovaioli — **int.**: Anna Mazzamauro, Oreste Lionello, Aldo Giuffré, Dagmar Lassander, Elena Fiore, Tuccio Musumeci, Aldo Puglisi — **p.**: C.P.M. — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Helvetia (reg.) — **dr.**: 90'.

Punto di rottura — v. **Breaking Point**

Quelli dell'antirapina — 4 minuti per 4 miliardi — **r.**: Gianni Siragusa — **s., sc.**: Italo Alfaro, G. Siragusa — **f.** (Cinemascope, Technicolor): Guglielmo Mancori — **scg.**: Dario Micheli — **mo.**: Romeo Ciatti — **m.**: Franco e Mino Reitano — **int.**: Antonio Sabato (Raffaele), John Richardson (l'avvocato), Lea Lander (Peggy), Giovanni Brusatoni, Vassili Karis, Attilio Severini, Seraphen Profumo, Giuseppe Pollaci, Paul Oxon, Saverio Mosca — **p.**: Pier Luigi Bairo per Bairo Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 **di.**: Variety — **dr.**: 110'.

Quel motel vicino alla palude — v. **Brutes and Savages**

Questa terra è la mia terra — v. **Bound for Glory**

Raptus erotico — v. **Swinging Barmaids, The**

Raus Kamaraden — v. **Alle Menschen werden Brüder**

Reduce, Il — v. **Farmer, The**

Ritornano quelli della calibro 38 — **r.**: Joseph Warren [Giuseppe Vari]— **s., sc.**: Ettore Sanzò, G. Vari — **f.** (Panoramica, Technospes): Cristiano Pogany — **scg.**: Giulia Mafai — **mo.**: G. Vari — **m.**: Lallo Gori — **int.**: Antonio Sabato (Tinto Baragli), Max Delys (Bruno), Giampiero Albertini (Folco), Dagmar Lassander (Rosy), Luciano Rossi (capo racket), Rik Battaglia (un commissario), Daniele Dublino (Luca), Luciano Pigozzi (Romoletto), Maurice Poli (Maurice), Gino Milli, Lino Caruana, Enzo Rinaldi, Marilda Donà — **p.**: Gino Buricchi per Marzia Cinematografica — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Capitol — **dr.**: 96'.

Savage (Concerto di fuoco) — **r.**: Circus Xantiac [Cirio H. Santiago] — **s., sc.**: Ed Nedard — **f.** (Technicolor): Philip Sacdalan — **mo.**: Richard Patterson — **m.**: Don Julian — **int.**: James Iglehart, Carol Speed, Lada Edmund, Sally Jordan, Ken Metcalf, Vic Diaz, Harley Paton, Rossana Ortiz, Eddie Gutierrez, Marie Saunders, Aura Aurea — **p.**: Cirio H. Santiago per New World — **o.**: U.S.A. 1973 — **di.**: William International (reg.) — **dr.**: 87'.

Secondina in un carcere femminile, Una — v. **Penitencier pour femmes/ Frauengefang**

Sentinel, The (Sentinel) — **r.**: Michael Winner — **asr.**: Charles Okun, Ralph Singleton, Larry Albucher — **s.**: basato su un romanzo di Jeffrey Konvitz — **sc.**: Michael Winner, J, Konvitz — **f.** (Technicolor): Dick Kratina — **scg.**: Philip Rosenberg, Ed Stewart — **c.**: Peggy Farrell — **mo.**: Bernard Gribble — **m.**: Gil Melle — **int.**: Chris Sarandon (Michael Lerman), Cristina Raines (Alison Parker), Martin Balsam (professore), John Carradine (padre Halliran), Ava Gardner (Miss Logan), Arthur Kennedy (padre Franchino), Burgess Meredith (Charles Chazen), Sylvia Miles (Gerde), Deborah Raffin (Jennifer), Eli Wallach (Gatz), Christopher Walken (Rizzo), José Ferrer, Jerry Orbach, Beverly D'Angelo, Hank Garrett, Robert Gerringer, Nana Tucker, Tom Berenger, William Hickey, Gary Allen, Kate Harrington, Tresa Hughes, Jane Hoppman, Eleani Shore, Sam Gray, Reid Shelton, Fred Stuthman, Lucie Lancaster, Jeff Goldblum, Zone Lasky — **dp.**: Bob Grand — **p.**: Michael Winner, Jeffrey Konvitz per Universal-J. Konvitz Productions — **o.**: U.S.A.,1976 — **di.**: C.I.C. — **dr.**: 95'.

Sorella di Bruce Lee, La — v. **Cho chow Kung Fu**

Spiaggia del desiderio, La — **r.**: Enzo D'Ambrosio — **s.**: E. D'Ambrosio, Augusto Finocchi — **sc.**: A. Finocchi, E. D'Ambrosio, Francesco Degli Espinosa — **f.** (Colore): Riccardo Pallottini — **mo.**: Raimondo Crociani — **m.**: Marcello Giombini — **int.**: Laura Gemser (Haidé), Paolo Giusti (Daniel), Arthur Kennedy (Antonio), Nicola Paguone (Juan) — **p.**: Oscar Di Martino Mansi per Delfino Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Regionale — **dr.**: 88'.

Strip-tease (Striptease) — **r.**: German Lorente — **s.**: Enrique Esteban — **sc.**: Manuel Rubio, G. Lorente — **f.** (Colore): Antonio I. Ballesteros — **scg.**: Fernando Gonzales — **mo.**: José Antonio Rojo — **m.**: Francis Lai — **int.**: Corinne Clery (Krista, la stripteaseuse), Terence Stamp (Alan, il regista), Pilard Velasquez (Silvia), Alberto Mendoza (lo sceneggiatore), Fernando Rey (il padre di Silvia), Veronica Miriel (l'attricetta), Jorge Rigaud (un regista) — **p.**: 5 Films — **o.**: Spagna, 1976 — **di.**: Rovers (reg.) — **dr.**: 110'.

Super Inframan, The (Inframan — L'altra dimensione) — **r.**: R. Marvin — **s., sc.**: P. Nicholls — **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): O. Lansan — **mo.**: H. Singlun — **int.**: Anthony Lawrence, Tom Malden, Diana Winter, Susan Corey, Terry Liu — **p.**: Ronhe Shawn — **o.**: Giappone — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

Swinging Barmaids, The (Raptus erotico) — **r.**: Guy Ttikonis — **s., sc.**: Charles B. Griffith — **f.**: (Colore) — **m.**: Don Bagley — **int.**: Bruce Watson (Tom Brady), Laura Hippe, Katie Sailor, Renie Radich, William Smith, Zitto Kazann, Dyanne Thorme, James Travis, Ray Glavin, John Alderman, Judith Roberts, Andre Tayir, Dick Yarmy, Milt Kogen, M.J. Kane — **p.**: Ed Carlin per P. Preleasing — **o.**: U.S.A., 1975 — **di**: Regionale — **dr.**: 70.

Taxi Girl — **r.**: Michele Massimo Tarantini — **s.**: Francesco Milizia, Luciano Martino — **sc.**: F. Milizia, M.M. Tarantini — **f.** (Eastmancolor, Technicolor): Giancarlo Ferrando — **scg.**: Francesco Calabrese — **c.**: Elio Costanzi — **mo.**: Alberto Crociani — **m.**: I Pulsar Music Ltd. — **int.**: Edwige Fenech (Marcella), Aldo Maccione (Adone Adonis), George Hilton (Ramon), Michele Gammino (Walter), Gianfranco D'Angelo (Isidoro), Enzo Cannavale (il commissario), Alvaro Vitali (Alvaro). Rossana Di Lorenzo (Omelia), Giacomo Rizzo (Rocco), Gastone Pescucci (il regista) — **p.**: Luciano Martino per Dania Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Titanus — **dr.**: 100'.

Tempi brutti per Scotland Yard — v. **Trial by Combat**

Terrore a 12 mila metri — v. **Mayday: 40,000 Ft!**

3 donne — v. **3 Women.**

3 Women (3 donne) — **r.**: Robert Altman — **o.**:U.S.A., 1977 — **di.**:20th Century Fox.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 94, e altri dati a pag. 127.

Trial by Combat (Tempi brutti per Scotland Yard) — **r.**: Kevin Connor — **asr.**: Terry Clegg — **s.**: Fred Weintraub, Paul Heller — **sc.**: Julian Bond, Steven Rossen, Mitchell Smith — **f.** (Technicolor): Alan Hume, Jimmy Devis — **scg.**: Edward Marshall — **mo.**: Willy Kemplen — **m.**: Frank Cordell — **int.**: John Mills (Bertie Cook), Donald Pleasence (sir Giles Marley), Barbara Hershey (Marion Evan), David Birney (sir John Gifford), Margaret Leighton (Mamma Gore), Peter Cushing (sir Edward Gifford), Brian Glover (Sidney Gore), John Savident (Oliver Griggs), John Hallam (sir Roger Moncton), Keith Buckley (Herald), Neil McCarthy (Ben Willoughby), Thomas Heathcote (il vagabondo), Bernard Hill (Freddie il cieco), Alexander John (l'avvocato), Diane Langton (Ruby), Roy Holder (il prigioniero), Una Brandon-Jones (Martha Willoughby), Brian Hall (il poliziotto), Bill Weston (sir Anthony Beeson-Whyte), Mike Horsburgh (sir Thomas Hartwell), Max Faulkner (sir Harold Carslake), Kevin Lloyd (Willie), John Bindon, Peter Childs, Brian Coburn, Marc Harrison — **dp.**: Eva Monley — **p.**: Fred Weintraub, Paul Heller per Combat Pictures-Warner Bros — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **di.**: PIC — **dr.**: 85'.

Uomo da buttare, Un — v. **W.W. and the Dixies Dancekings**

Uomo da nulla, Un — **r.**: Renata Amato — **f.**: (Colore) — **m.**: Ubaldo Continiello — **int.**: Sanro Moretti, Monica Stroebel, Cristina Hui, Enzo Spitalieri — **di.**: Herald Films — **dr.**:

Uomo, la donna e la bestia, L' — **r., s., sc.**: Alberto Cavallone — **f.** (Colore): Giovanni Bonicelli — **m.**: Claudio Tallino — **int.**: Jane Avril, Martial Boschero, Paola Montenero, Giovanni De Angelis, Angela Doria, Emanuele Guarino, Macha Magall, Aldo Massasso, Antonio Mea, Agostino Pilastri, Fabio Spaltro, Josiane Tanzilli, Monika Zanchi — **p.**: Stefano Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Stefano Film-Star — **dr.**: 103'.

Won Ton Ton, the Dog Who Saved Hollywood (Won Ton Ton, il cane che salvò Hollywood) — **r.**: Michael Winner — **asr.**: Charles Okun, Arne Schmidt — **s., sc.**: Arnold Schulman, Cy Howard — **f.** (Colore): Richard H. Kline — **addestratore cani**: Karl Miller — **scg.**: Ward Preston — **mo.**: Bernard Gribble — **m.**: Neal Hefti — **ca.**: «Paramount on Parade» di J. King, E. Janis; «Love Theme» tratto da The Godfather di Nino Rota; «Happy Birthday to You» di M. J. Hill, P.S. Hill; «Dagger-Dance» tratto da Natoma di V. Herbert — **int.**: Bruce Dern (Grayson Potchuck), Madeline Kahn (Estie Del Ruth), Art Carney (J.J. Fromberg), Ron Leibman (Rudy Montague), Dennis Morgan (la guida), Shecky Greene (turista), Phil Leeds, Cliff Norton (accalappiacani), Teri Garr, Romo Vincent, Sterling Holloway, William Benedict, Dorothy Gulliver, William Demarest, Virginia Mayo, Henny Youngman, Rory Calhoun, Billy Barty, Henry Wilcoxon, Ricardo Montalban, Jackie Coogan, Johnny Weissmuller, Aldo Ray, Ethel Merman, Yvonne De Carlo, Joan Blondell, Andy Devine, Broderick Crawford, Richard Arlen, Jack La Rue, Dorothy Lamour, Phil Silvers, Nancy Walker, Gloria De Haven, Louis Nye,

Stepin Fetchit, Ken Murray, Rudy Vallee, George Jessel, Rhonda Fleming, Ann Miller, Dean Stockwell, Dick Haymes, Tab Hunter, Robert Alda, Eli Mintz, Fritz Feld, Edward Ashley, Kres Mersky, Jane Connell, Janet Blair, Dennis Day, Mike Mazurski, Jesse White, Jack Carter, Carmel Myers, Jack Bernardi, Victor Mature, Barbara Nichols, Army Archerd, Fernando Lamas, Zsa Zsa Gabor, Cyd Charisse, Huntz Hall, The Ritz Brothers, Doodles Weaver, Pedro Gonzales-Gonzales, Eddie Le Veque, Edgar Bergen, Ronny Graham, Morey Amsterdam — **dp.:** Tim Zinnemann — **p.:** David V. Picker, Arnold Schulman, M. Winner per Paramount — **pa.:** T. Zinnemann — **o.:** U.S.A., 1975 — **dl.:** C.I.C. — **dr.:** 80'.

W.W. and the Dixie Dancekings (Un uomo da buttare) — **r.:** John G. Avildsen — **asr.:** Ric Rondell, Jerry Grandey — **s., sc.:** Thomas Rickman — **f.** (Colore): Jim Crabe — **scg.:** Larry Paull — **c.:** Dick LaMotte — **m.:** Richard Halsey Robbe Roberts — **m.:** Dave Grusin — **ca.:** «Hound Dog» di Jerry Leiber, Mike Stoller, cantata da Elvis Presley; «Goodnight, Sweetheart, Goodnight» di Calvin Carter, James Hudson; «Johnny B. Goode» di Chuck Berry; «Bye Bye Love» di Felice Bryant, Boudleaux Bryant; «I'm Walkin» di Antoine; «Fats» di Domino, Dave Bartholomew; «Blue Suede Shoes» di Carl Lee Perkins; «Mama Was a Convict» di Tom Rickman, Tim McIntire; «A Friend» di Jerry Reed; «Dirty Car Blues», adattata da Furry Lewis — **int.:** Burt Reynolds (W.W. Bright), Art Carney (il diacono John Wesley Gore), Conny Van Dyke (Dixie), Jerry Reed (Wayne), Ned Beatty (Country Bull), Richard D. Hurst (Butterball), Don Williams (Leroy), James Hampton (Junior), Furry Lewis (zio Furry), Sherman G. Lloyd (Elton Birde), Mort Marshall (Hester Tate), Peg Murray (Della), Sherry Mathis (June Ann), Charles S. Lamb (Dude), Nancy Andrews (Rosie), Tootsie (lui stesso), Shirlee Strother (segretaria), Virgilia Chew (segretaria di Elton Bird), Mel Tillis, Bill McCutcheon, Roni Stoneman Hemrick, Stanley Grene, Frank Moore, Fred Stuthman, Cathy Baker, Heidi Hepler, Polly Holliday, Lorene Mann, Rita M. Figlio, Sudie Callaway, Mickey Salter, Hal Needham, Gil Rogers, Gil Gilliam — **dp.:** William C. Davidson — **pe.:** Steve Shagan — **p.:** Stanley S. Canter per 20th Century Fox — **o.:** U.S.A., 1975 — **di.:** Stefano Film — **dr.:** 95'.